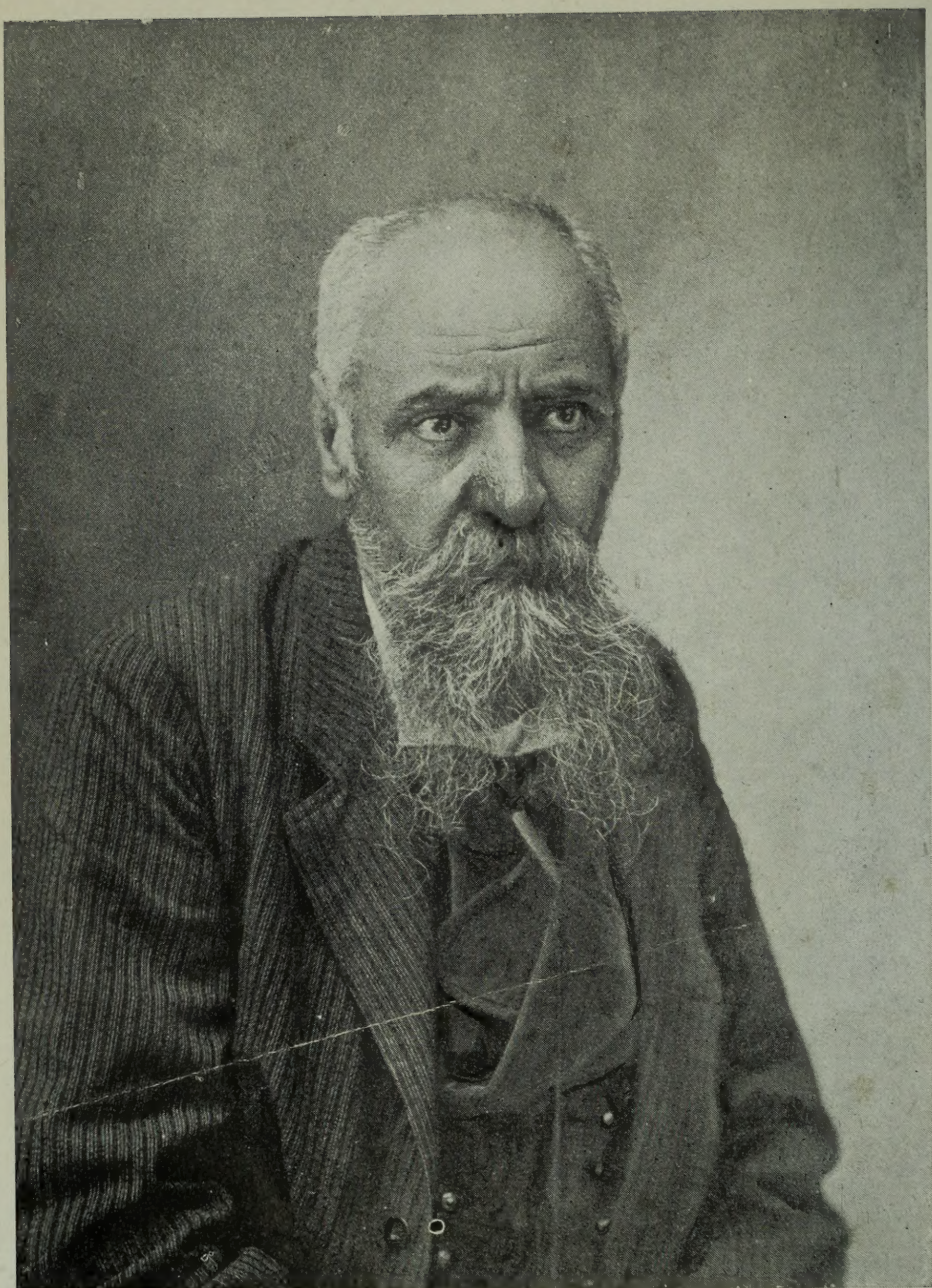

3 1761 06677569 3

ALFREDO ORIANI

Dello stesso Autore:

H. Bergson. — *La dottrina della durata reale e i suoi precedenti storici.* (Torino, Bocca). L. 10.—



GIUSEPPE PENTIMALLI

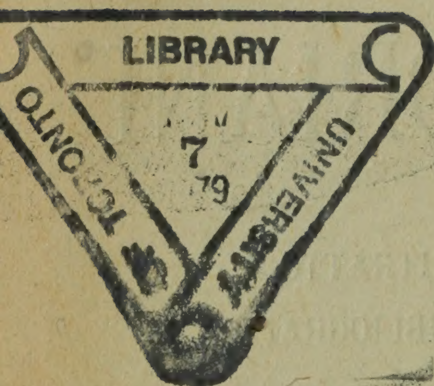
ALFREDO ORIANI

STUDIO CRITICO, CON RITRATTO,
BIOGRAFIA E APPENDICE BIBLIOGRAFICA



FIRENZE
SOC. AN. EDITRICE « LA VOCE »

1921



Firenze, 1921 — Tipografia Carpigiani e Zipoli

A TE, MIA COMPAGNA,

PENSANDO AI NOSTRI DUE PICCOLI:

QUESTO CHE CI ALLEGRA LE STANZE DI TRILLI,

QUELLO CHE DORME NELLA FREDDA TERRA

COI NOSTRI SOGNI ACCANTO

PREFAZIONE

Ancora oggi, dopo dodici anni dalla morte e più che trenta dalla Lotta politica in Italia, *l'Oriani non ha trovato la piena giustizia, a cui anelò dolorosamente tutta la sua vita.*

Eppure su di lui e sulla sua opera è passata la critica di un libro e di cento articoli e un editore animoso ha ristampato gran parte dei suoi volumi.

La sua generazione gli negò la gloria; questa nostra non l'ha ancora celebrata, sebbene i consensi intorno al suo pensiero e alla sua arte si siano andati di anno in anno moltiplicando.

Il suo tempo non si ritrovò in lui, nelle sue passioni e nei suoi ideali, e però lo lasciò alla solitudine, nella quale il suo spirito lo aveva appartato. Contraddizioni, furori e manchevolezze

del suo temperamento d'uomo e d'artista non furono, in gran parte, della sua epoca, che ebbe altre deficienze e altri peccati, ma la sua statura si elevò di cento cubiti su quella della sua generazione, così che tra lui e la sua età si andò sempre più accentuando un distacco, che nessuna simpatia potè mai colmare. Nell'opera dell'Oriani v' è meglio fermato un momento dello spirito umano universale ed eterno, che la labile corrente dei sentimenti e delle idee della società tra cui visse.

Oggi ancora non s' è completamente diradata la nebbia, in cui la malevolenza dei contemporanei lo avvolse, e se non v'è, forse, chi non conosca il suo nome o non abbia letto almeno uno dei suoi scritti, pochi tuttavia son quelli a cui il suo pensiero s' è rivelato in tutta la sua alta originalità e l'arte in tutto il suo fulgore.

Ma poichè la vita s'è, ora, orientata verso gli ideali, che egli perseguì con ferma fede, e gli spiriti son tanto più vicini a lui, la sua gloria potrà finalmente sorgere da un consenso generale.

Ecco perchè abbiamo creduto non inutile un

nuovo studio su tutta la sua opera. Il compito era più d'amore che d' intelletto, sebbene arduo anch'esso, forse, sia il disegnare la sua figura, tanto ricca di spiritualità e viva di passioni quanto complessa di pensiero.

Noi ci abbiamo messo tutto il nostro amore, e che l'umile fatica non ci sia disconosciuta: se altri vi troverà la spinta e il punto di partenza per studio più sicuro, non avremo fatta opera del tutto vana.

Messina, marzo del 1921.

GIUSEPPE PENTIMALLI

AVVERTENZA

L'autore crede non inopportuno avvertire che egli, nella biografia, tralasciò di proposito gli aneddoti dai più ai meno noti della vita dell'Oriani, di cui si compiacquero i giornali, quando parlarono di lui, non accogliendo nemmeno quelli più significativi, che ebbe comunicati da amici dell'Oriani stesso. Qualche notizia importante dovè omettere per necessità, o perchè troppo intima o perchè coinvolgeva persone tuttora viventi.

Del resto l'autore è di quelli che credono fermamente che nella ricostruzione ideale di un pensatore e di un artista sia superfluo, quand' anche non dannoso, ogni affastellamento di notizie, aneddoti, curiosità che non servano ad illuminarne direttamente la figura, ed è di quelli che credono più fermamente ancora che il critico non abbia il diritto di penetrare oltre quanto richieda la più rigorosa necessità, negli intimi segreti della vita di un uomo, quando essi non abbiano avuto vera influenza sui suoi scritti.

Grazie vivissime egli rende a tutti coloro che, come il Signor Arturo Vespignani di Casola Valsenio, il Signor Luigi Donati di Lugo di Romagna e il Comm. Re Riccardi di Roma, gli furono cortesi di indicazioni; e non piccola gratitudine serba per Ugo Oriani, che volle rispondere a tutte le sue domande e gli consentì le lettura di tutto il teatro inedito del padre, senza sminuire mai il valore della concessione con alcuna richiesta di promessa che gli garantisse una critica meno che severa.

PRIMI LINEAMENTI DELL'UOMO E DELLO SCRITTORE

« Vi è nella vita e nella storia una posizione più tragica di tutte quelle trovate dall' istinto artistico, nella quale periscono i grandi uomini indarno preparati dalla natura ai grandi avvenimenti ». Le amare parole, che l'Oriani scrisse una volta tra le sofferenze della sinovite, non sono che una dolorosa e sconsolata confessione, salita dalle profondità del suo scoramento nel riguardare la via inutilmente percorsa. Egli visse di pensiero e per la gloria: il pensiero gli tumultuava nel cervello a tutte le ore, febbrile, rovente, poderoso, capace di scavare solchi profondi nella cultura e nello spirito del suo tempo; la gloria gli luceva lontana come un faro e una mèta. E invece nessuno dei suoi migliori libri valse a indicare una strada, ad allargare un orizzonte, ad aprire una nuova corrente spirituale, e la gloria lo deluse, lasciandogli intorno la più desolata delle solitudini.

La sua sorte umana fu tra le più tragiche, e non poterono mitigarla nè le visioni di arte e i

fantasmi poetici, che gli illuminavano il ricco mondo interiore, nè l' affetto dei giovani, che negli ultimi anni si strinsero intorno al suo nome e alla sua opera.

Ma nella solitudine il suo carattere si temprò come l' acciaio, e come l' acciaio il suo pensiero ad ogni urto ideale mandò scintille così vivide, che ancor oggi abbagliano.

La sua storia è tutta interiore, la sua tragedia tutta spirituale: si potrebbe narrarle ripetendo i suoi libri, in cui c' è tutta l' anima sua e quasi nessun episodio della sua vita. L' ambiente, che egli volle e non potè dominare, non agì su di lui, perchè egli, come uomo e come scrittore, dopo le prime aberrazioni giovanili, sovrastò al tempo suo. Egli s' aderse, veramente gigante, in una grandezza morale non superata, solitario nell' intrattabilità di un orgoglio, che gli proveniva dalla coscienza del suo valore. Perchè soprattutto egli fu una grande figura morale, di una purezza e di una tempra adamantina, e potè assistere alla caduta di tutti i sogni, al fallimento di tutte le speranze, e sentirsi il cuore spezzare nel lungo martirio senza nome, irrigidirsi in una muta e passiva resistenza, senza piegarsi ad alcuna debolezza e senza indulgere a nulla che non fosse veramente alto, anche se ciò gli avesse potuto aprire le porte della gloria.

Egli fu solo, nella vita come nelle idee, nella famiglia come nella patria: « prima di essere il suo scolaro, egli dice in *Bicicletta,* io non avevo

alcuno nè tra i vivi nè tra i morti »; non amò veramente che la gloria, per la quale lottò disperatamente quarant' anni, e la passione lo assorbì tutto, vietandogli ogni altro amore.

Tutte le focose ribellioni e le intemperanze della giovinezza si placarono presto in una desolazione di disinganni e di sconforto, e la tristezza scese a gravare sul suo cuore per sempre, ammassandogli le rughe sulla fronte.

La sua infanzia era stata non lieta e la giovinezza scontenta in un ardore incessante e implacabile di desideri voraci; pure, quando, non ancora sui trent' anni, si trovò solo sulla sua via e il cammino cominciò a pesargli, si rivolse con accorata nostalgia al passato, sentendosi il cuore sanguinare nell' impazienza dolorosa dell' avvenire, che gli toglieva ogni gioia del presente, consumandogli indarno le forze migliori della sua preparazione.

Ogni giorno gli apriva una nuova ferita nell' anima, e le cicatrici non si rimarginarono più, le notti diventarono lunghe ed insonni, e nei colloqui col proprio spirito venne rivelandosi a se stesso, e il pensiero allora si fuse col sentimento, e il carattere, sempre più chiuso e più rigido all' esterno, si andò ammorbidendo nel segreto della propria intimità, mentre i primi bagliori della fede gli illuminavano le inesplorate profondità dello spirito. Nessun affetto terreno potè mai veramente sul suo animo, e però egli si andò lentamente e sicuramente elevando verso

regioni più ideali, aspirando con crescente intensità al divino. All' ora della morte le gravi delusioni e le ingiustizie patite dagli uomini e le lunghe meditazioni e tutti gli aneliti insoddisfatti gli aprirono le porte del cielo, ed egli spirò sorridendo nella visione di più alta bellezza e con la speranza di più sicura giustizia.

Ma la vita non era stata che tormento.

Alfredo Mario Francesco Pellegrino Clemente Oriani nacque a Faenza, nel palazzo Salvi in via XX Settembre n. 10, il 22 Agosto del 1852 da Luigi e da Clementina Bertoni (1).

Nemmeno da bambino egli ebbe alcuna delle gioie, che restano poi tanto care nel ricordo, e formano come la regione luminosa del nostro passato, a cui la scontentezza del presente ci riporta nostalgicamente con desiderio intenso.

La casa gli fu quasi straniera, la madre non lo amò e non attrasse il suo cuore (2), ed egli portò

---

(1) La famiglia, originaria della Valle del Senio, era stata anticamente ricca, molte terre intorno a Casola essendo state sue, ma ora era solamente agiata, perchè la signora Clementina vi aveva sperperato molte sostanze in speculazioni sbagliate. L' origine era nobile e antichissima; si hanno notizie che risalgono al '300. — Lo pseudomino giovanile di A. O.: *Ottone di Banzole* è dovuto al nome di una casa anticamente appartenuta agli Oriani, sperduta tra i gelsi nei pressi di Fossignano.

(2) Da bambino l' O. era stato tardo e chiuso, mentre il fratellino maggiore, Ercole, morto a 10 anni, era vivacissimo, e su questo la madre aveva concentrato tutto il suo affetto, trascurando e disprezzando l' altro: « il testone ».

per tutta la vita, come una ferita sempre aperta e sanguinante, il dolore di quel vuoto sentimentale, che nessun' altra felicità può più colmare.

In tutte le sue opere vi è costante questo grido di fanciullo disamato, che non avendo veramente conosciuto l' amore materno, non sa fingersi con la fantasia nessun cuore di mamma, e sente in fondo all' anima come un sordo rancore, una manchevolezza vaga, come di un qualche bene perduto.

Nessuna figura di donna vivrà nelle sue creazioni, nella quale il sentimento materno assorba tutta l' anima: la stessa Bice di *Disfatta* si piegherà, piangendo, su un suo sogno distrutto, nella condanna del destino, che ha voluto punire in lei la violentazione di una legge della vita, ma non sarà la madre vera.

La sua infelicità incominciò dalla culla. Come alcuni di noi, dirà del Barone Baratelli, egli aveva voltato le spalle ai tragici dolori della fanciullezza: la tragedia poi della casa gli si allargò su tutta la vita, e i dolori gli derivarono da tutte le parti. La sua anima di fanciullo è già quella che sarà nella maturità: triste e dolente e assetata di ideale.

Nel collegio di S. Luigi a Bologna egli non sa entrare in comunione con nessun' altra anima: due anni d' intimità con i suoi compagni non gli creano nessuna amicizia; la piaga inguaribile, che la casa materna gli aveva aperto, lo faceva raccogliere tutto nella sua sofferenza se-

greta, isolandolo dal mondo circostante; era rimasto perciò taciturno, altero, chiuso in se stesso, senza affetti. Il collegio gli è come una prigione: la sua piccola anima è stretta già in un dramma.

Le pratiche religiose l' annoiano e non lo persuadono; S. Luigi, il santo del collegio, non può essere il suo santo; egli ama più S. Francesco, « il poeta inebriato di tutti i dolori, che parlava con tutte le cose ». Solo tra tutti i compagni egli non può accettare la religione, finchè questa gli provenga dall' esterno; ma la preparazione alla prima pasqua gli sopraffà il cuore in un impeto di dolore e in un bisogno nuovo, prepotente, irresistibile di essere amato e di amare qualcuno: e allora si quietano tutte le precoci ribellioni del suo pensiero, e nell' ultima confessione della vigilia la fede gli prorompe dal povero cuoricino angustiato tra i singhiozzi: ed è « come se una lieve abbagliante visione di paradiso si fosse levata sulle squallide ambe della sua infanzia ».

Ma l' anima gli si chiudeva subito dopo di nuovo nella solitudine amara. Il padre Lolli, l' unico che avesse compreso il suo tormento intimo, che gli volesse veramente bene, non poteva nulla contro quello sconforto muto.

L' indifferenza gelida dei genitori uccide l' animo del fanciullo: l'Oriani si sentiva agonizzare in quella triste lontananza da ogni affetto. Il pensiero lo martoriava: in quella pasqua aveva tentato di salire sino a Dio, la mat-

tina, sull' alba, arrampicato sulla finestra della sua camerata, con l' anima protesa verso il cielo azzurro e misteriosamente profondo, e poi ancora giù, nella chiesa sotterranea, dove « aveva provato tutte le angoscie e le delizie di un' altra ascensione per l' ombra sacra, sospesa sopra l' altare indarno raggiante di candelabri e di candele ».

Il suo bisogno di fede non è che bisogno di amore : i bimbi vivono di carezze più che di latte e di pane, ed egli non aveva provato che i disattenti riguardi sociali intorno a sè. Bisogno di amore era tutta la sua tristezza, e perciò gli sembra di capire tutta la passione di Cristo, e anela a lui, mentre forse nel cuore non gli trema che il desiderio della carezza materna.

Il volto di un carcerato, che aveva visto sorridergli la mattina arrampicato alle sbarre della cella della sua prigione, gli rimane fitto nell' animo : dieci anni di collegio avrebbe egli ancora sofferto pur di vedere quel sorriso sul volto di un altro uomo e di un' altra donna, che gli fossero venuti incontro, all' uscire dalla chiesa, dopo l' emozione della prima comunione.

Ecco l' ombra lunga che si stenderà per sempre sulle sue gioie. Più tardi, nelle violente ribellioni della giovinezza, il dolce desiderio e l' ineffabile sconforto gli si muteranno in sarcasmo e in bestemmia, ma più tardi ancora, quando la vita gli avrà fatto bere tutto l' amaro

calice delle delusioni, ritornerà ai lamenti e alla nostalgia di ciò che non aveva potuto essere.

Così si spiegano le violente convulsioni di *Memorie inutili* e l' accorato accasciamento di *Ombre d' occaso* per una stessa angoscia inguaribile del suo animo.

La sua fanciullezza si può collegare direttamente alla maturità : l' età di mezzo non gli appartenne, quasi, perchè egli, nell' esasperazione delle prime ribellioni e nell' ansia torbida delle prime conquiste, smarrì quasi il senso di se stesso e non si capì più. E fu tutt' altro uomo, da quello che realmente egli era, e si rivelò quindi in una luce falsa, che gli alienò ogni simpatia.

Gli studi universitari di giurisprudenza, iniziati a Roma e terminati a Napoli tra compagni, di cui molti più ricchi e tutti più spensierati di lui, gli acuirono il male interno, rendendogli più doloroso il contrasto tra le aspirazioni e la realtà, mentre le brame gli si moltiplicavano e la gloria, nelle prime rivelazioni del suo ingegno, gli cominciava a luccicare davanti agli occhi come un miraggio non folle.

Egli si sentiva ribollire nel cervello il pensiero in una effervescenza tumultuosa d' immagini, di idee, di rivolte, mentre il cuore, lacerato dall' infelicità domestica, sembrava indurirglisi in una negazione spasmodica di tutti gli affetti e di ogni nobiltà.

La madre era morta quando egli aveva appena tredici anni, nel giugno del '65, a Faenza, e il

padre gli era sordamente e mutamente ostile, ed egli, solo, abbandonato a se stesso, piena la testa di tutte le declamazioni sonore del Guerrazzi, educato al romanticismo decadente della seconda maniera e pur tendente alla forma veristica dell' arte, falsandosi tutti i concetti e intorbidandosi tutte le visioni, nella violenta e improvvisa irruzione di uno scetticismo formale, che contraddiceva all' intima essenza della sua anima assetata di fede e di amore, iniziò la sua carriera letteraria.

Sentendosi e volendo essere originale, cercò di cpporsi al romanticismo, rifuggendo da ogni sentimentalità, e si avvicinò al verismo, di cui esagerò le crude descrizioni di ambiente. Ma la sua prima maniera non fu nè romantica nè veristica, pur avendo i difetti di tutte e due ed aberrazioni maggiori dell' una e dell' altra. Perchè egli fu veramente vittima di se stesso, in tutte le prime opere, mentre più tardi la vera comunione con la propria anima gli aprì nuovi campi e nuovi orizzonti di arte.

I dolori della fanciullezza parvero inaridirgli ogni sorgente sentimentale, la solitudine gli falsò la concezione della vita, le delusioni personali elevò a scetticismo per tutte le forme di bontà e di bene, e lo scetticismo gli diventò cinico; l' amore non gli apparve che come sensualità. la gioia non la vide che nei bagordi, negò la famiglia e ogni più santa istituzione sociale.

Nacquero così le *Memorie inutili*. Ma tutto ciò

non era che cerebrale: il cuore non vi partecipava affatto. L'Oriani aveva, nell' impeto della reazione, rotto ogni contatto con la propria anima, e si era foggiato tutto un mondo posticcio, illusoriamente basso, proiettandovi sopra i fantasmi, che salivano dai fermenti del suo cervello, come fuochi fatui da sostanze in dissoluzione, e a quei fantasmi si era illuso di dar corpo e vita. E invece essi erano fuori della natura e dello spirito, non essendo nè riproduzione della realtà, nè creazioni artistiche.

Le energie, che l'Oriani aveva accumulato dentro di sè, comprimendole, nella solitaria e silenziosa adolescenza, si sprigionavano ora in tumulto al primo contatto col mondo, e nella piena della loro espansione e nell' impeto della pressione facevano perdere ogni equilibrio al giovane autore, che voleva tentare il nuovo per arrivare rapidamente alla notorietà.

La vanità ebbe quindi la sua parte in tutto l'atteggiamento violentemente pessimistico e negatore dell' Oriani del primo romanzo. Ma di nuovo non v' era che il grossolano farneticamento di un giovine a ventun anno, che, invece di esaltare la vita nelle sue energie migliori, l' abbassava negandole ogni bellezza e ogni spiritualità.

Il fanciullo era scomparso: l' anima tenera e triste, che anelava al sorriso dei genitori e alla comunione divina, e si fermava ad ammirare con trepida simpatia il volo delle rondini, è stata soffocata dall' enorme falsificazione. In *Memorie*

inutili non è l' Oriani giovinetto, che ha sofferto e comprende quindi tutti i dolori e crede a tutte le bontà, anche se con lui tutti sono stati cattivi o indifferenti; è un altro individuo, un cervello senza cuore, che ha contaminato tutti gli ideali. Ugo Olivieri non è Alfredo Oriani; è un' altra cosa, una maschera insensibile imposta brutalmente ad uno spirito fine, una contraffazione satanica di tutti i desideri e di tutte le aspirazioni. « A te, se il tuo amore non ha fede, il tuo dolore rassegnazione, la tua vita immortalità »: questa è l' insegna apposta al libro e la chiave di tutte le concezioni in esso contenute. Rovesciate quella formula, fate che l' amore, e non l' amore della donna, ma quello universale per ogni bellezza e per ogni bontà, sia fervido di fede, che il dolore si plachi nella tristezza dolce di una cristiana rassegnazione, che lo spirito sia sentito immortale, e avrete l'Oriani dell' ultimo periodo, nella sua piena maturità di pensiero e di sentimento, artista squisito e pensatore profondo.

Al tempo di *Memorie inutili* tra l' artista e il suo mondo non c' è immediatezza di comunione; ci son di mezzo tutte le aberrazioni letterarie e morali, c' è tutto un impaccio di imitazioni, di esaltazioni, di stranezze.

Il romanzo, scritto verso il '73, uscì tre anni dopo in due volumi nella « Biblioteca romantica economica » del Sonzogno, e, accolto con giudizi aspri da tutti quelli che se ne occuparono, non

fu più ristampato, sebbene l' Oriani l' avesse più tardi rimaneggiato e ridotto a metà nel manoscritto.

Tre edizioni ebbe invece *Al di là,* pubblicato dal Galli l' anno seguente. L' Oriani aveva disceso ancora la china. Nel primo libro l' anima era stata soppressa o almeno degradata; in questo è corrotto anche il senso.

Natura profondamente ribelle, l' Oriani alle prime riprovazioni si era indurito nel tristo proposito, sviluppando anzi in serie quella che doveva essere concezione isolata. Ma l' arte cominciava ad avanzare; e a qualche anno solo di distanza dalle *Memorie, Al di là* è già più organico, meglio descritto, più fortemente pensato. La lussuria non si eleva a passione, ma come vizio è già vissuta, e quindi la sostanza del romanzo si fonde più intimamente con la forma. Condannato anch' esso dalla critica, unanime nell' elevare grida di protesta, fu avidamente letto in segreto e diventò il libro di tutte le ragazze precocemente viziate. E questa fu forse la peggiore pena, che all' Oriani si potesse infliggere. Poichè egli, anche in mezzo alle aberrazioni, aveva intendimenti seri e l'arte non era per lui nè un giuoco nè un mezzo di corruzione. E se smarrì la sua strada e fallì in tutti i primi lavori, la causa ne fu quasi esclusivamente psicologica.

In tale stato di animo, nessuna visione gli poteva apparire limpida allo spirito e nessun sentimento sincero e tanto meno profondo, e però le

sue liriche, pubblicate dallo Zanichelli nel 1878, non potevano essere che della stessa natura dei libri precedenti, aride, impoetiche, informi. L' Oriani non viveva la vita del suo intelletto, che rimaneva estranea al suo spirito, mentre egli nel proprio intimo era quasi come smarrito. Ma non avvertiva questo contrasto interiore, chè allora la sua drammaticità si sarebbe trasformata in viva poesia, ma ripeteva nei versi lo stesso errore che nelle prose, e perciò riusciva freddo e stentato. Il paradossale dei romanzi si riproduceva in *Monotonie,* ma ogni paradosso non era che schiuma di un intelletto in fermento. E si disciolse ben presto; per ora egli è come un cieco e smania per ritrovare la strada, e tenta indarno tutti i passi. Romanzi, liriche, novelle, descrizioni, soliloqui s' inseguono senza tregua: è una ossessione, quasi che tutto un mondo innaturale di idee e d' immagini faccia impeto nella mente dell' artista senza scampo e senza posa.

Nel '78 erano uscite *Monotonie,* ed ecco quasi subito *Gramigne,* e poi *No,* e poi *Quartetto.* Son libri scritti di furia, quasi in un invasamento bacchico. Siamo alla fine dell' 81.

L'Oriani ha già esaurito tutto il tumulto della prima giovinezza; in *No* è già apparsa qualche figura, che era salita dalle profondità oscure del suo sentimento, in *Quartetto* sta ritrovando se stesso. Ed ora veramente si trova come smarrito. Quale strada ha percorso? Che cosa ha fatto del suo ingegno, della magnifica originalità del suo

spirito, dei suoi dolori passati, dei sogni, di tutte le lacrime e di tutti i sorrisi della fanciullezza? Quanto cammino ha percorso? E dove è ora giunto?

La critica gli è stata ferocemente avversa, nella famiglia gli sono aumentate le difficoltà e le ostilità. Egli si era messo contro tutto e contro tutti, senza alcun frutto ideale. Ma pure qualche cosa gli era andata maturando, ed era apparsa, talora, in qualche scritto, fugacemente, come in un lampo: la sua personalità. Anche attraverso gli errori e i paradossi, anche tra le aberrazioni e le enormezze, in mezzo all' osceno e al satanico, tra le trame del suo pessimismo e sotto le negazioni più audaci, l'originalità e il vigore di alcune rappresentazioni, la potenza di alcune immagini, la profondità di qualche pensiero, l' acume della critica si erano rivelati. E la sua cultura si era andata arricchendo, e il suo mondo interiore si schiariva.

Nel complesso dell'opera era stato informe e frammentario, ma qualche pagina testimoniava pure del suo ingegno e del suo senso artistico. Ma egli si sentiva scontento. Aveva pensato un altro romanzo: *Sì,* che iniziò molto più tardi, ma che lasciò incompiuto. Finalmente si era compreso lui stesso, e ritrovava la sua strada, diritta, luminosa, sicura. In fondo vi sorrideva la gloria.

La dura fatica di otto anni era però servita a qualche cosa: era stata come un' opera dolorosa di liberazione. La critica aveva fatto sanguinare

il giovane ribelle: ma guai, se egli avesse trovato compiacenze e sorrisi!

Non era stato il suo un vero periodo di preparazione: era stata un' aspra prova, una lunga inconscia battaglia contro se stesso, per uccidervi dentro l' uomo posticcio. E lentamente, faticosamente, la prova era riuscita. L' Oriani si sarebbe ora affacciato ad un mondo nuovo, come rinnovato, con negli occhi la meraviglia come davanti ad un miracolo.

Qualche cosa persisterà ancora in lui e nelle sue opere: quello che di sincero aveva potuto fermare nei primi lavori, perchè ad essi consentaneo: la negazione dell' amore, una grandezza non comune di orgoglio e una sincerità quasi feroce.

Alla donna non ha creduto mai: una sola volta, forse, a diciannove anni, si era lasciato trascinare dalla sentimentalità giovanile, ma poi la sua anima si era chiusa irreparabilmente di fronte all' amore, e questa sarà una delle sue caratteristiche di scrittore.

L' orgoglio lo isolerà dal mondo. « Vinto ad ogni battaglia ed insultato come tutti i vinti, dice in *Diapason*, non scesi mai, nè scenderò alla scempiaggine della replica, alla bassezza del lamento: i vinti hanno torto ». No: più tardi lacrimerà sotto l' atroce ingiustizia del suo paese, ma il suo lamento non sarà basso: egli non si sentirà un vinto, ma un tradito, perchè la coscienza del suo valore gli manterrà alto l' orgoglio. E sotto i colpi dell' ingiusta fortuna pie-

gherà la dolente anima, ma troverà in se stesso la sorgente eroica della costanza, e il suo sforzo durerà sino alla morte. Il tempo gli aprirà le porte della gloria.

Sincero egli fu in tutti i suoi scritti, anche nei primissimi, anche nei peggiori e in quelli più paradossali, perchè a quel mondo, che si era finto, egli credeva veramente, non avendo coscienza della finzione. « Altri sarà più fortunato, perchè più forte: pochi più sinceri ed intrepidi. Poichè ogni pompa dell' arte mi era contesa per la miseria dell' ingegno, ebbi l' orgoglio della nudità del mio pensiero; dissi tutto, forse dissi male, però dissi. Nella società due sole persone possono essere senza riguardi, il lazzarone e il principe, ed, essendo liberi, sono forse i meno sfortunati: lazzarone del pensiero, io volli essere pari al principe nella libertà, e se le mie parole dovevano andare perdute, non compresi perchè avessero ad esser menzognere ».

Sincero, dunque, egli volle essere; ma la sincerità, così male intesa in questo periodo, in cui egli scambiava le fantasticherie romantiche e le crudezze realistiche dei suoi componimenti per l'essenza del suo spirito, e l' arte degradava a copia della natura, sarà trasparenza cristallina di pensiero e di visioni nella maturità. Per ora è pura sincerità psicologica, più tardi sarà verità artistica.

Le opere della prima maniera, da *Memorie inutili* a *Quartetto,* se non possono valere, come si è

tentato di dire, a dare la piena misura dello scrittore e l' esatta valutazione psicologica dell' uomo, servono però a mostrare in quali contraddizioni e in quale spasimo egli si dibatteva nella ricerca della sua verità interiore. La creazione gli fu sempre dolorosa e necessaria: e questo bisogno intimo di creare e questa sofferenza di artista erano la più sicura testimonianza delle sue forti qualità di scrittore.

Matrimonio prepara ed inizia nello stesso tempo la sua nuova vita artistica. Come gli altri libri, fu scritto al Cardello, l' antica villa rustica di Casola Valsenio, il suo castellaccio, com' egli la chiamava, situato a pochi passi a valle del paese, a destra della via provinciale che da Riolo va verso la Toscana.

Dopo la laurea, l'Oriani aveva abbandonato la grande città, e viveva a Faenza o a Casola, isolandosi ogni tanto qualche mese per scrivere un libro.

A Faenza andò sino agli ultimi anni. Quando vi arrivava, si fermava con gli amici, che lo chiamavano familiarmente « Utò », al caffè Vespignani sotto le Logge dei Signori, indugiandosi sino all' ora di cena, che soleva fare, modestissima, nella trattoria « Piscetti »: dopo, andava al club: « La Riunione cittadina », dove passava gran parte della notte. Alloggiò sempre in due camere di una casa dietro il Voltone della Molinella, che tenne sempre per sè sino agli ultimi anni. Da Casola o da Faenza correva spesso a

Bologna, dove passava qualche inverno e dove era conosciutissimo. A Bologna conobbe il De Meis, il Minghetti, il Panzacchi, il barone Baratelli, e con qualcuno di costoro arrivò anche sino alla dimestichezza. Conobbe anche il Carducci e ne ebbe, pare, qualche lode, ma i rapporti non furono e non potevano essere cordiali tra loro: l'Oriani ne ammirò l' altezza dell' ingegno, ma osò combatterne sempre l' arte a viso aperto, nella sua stessa città, giudicandola opera da retore.

La casa del Minghetti frequentava qualche volta, discutendo con fortuna di politica e di arte, e del De Meis fu amico e ammiratore sino alla venerazione. « Maestro » lo chiamava, come maestro chiamerà in *Disfatta* De Nittis, al quale presterà l' accento dolcissimo e doloroso e l' altezza d' ingegno e le facoltà speculative del filosofo hegeliano, nel quale ritroverà anche la propria anima, così che il vecchio De Nittis sarà il De Meis e sarà l' Oriani.

Ma con maggiore fiducia egli si abbandonava all' amicizia del Baratelli, anima e mente elette, che credeva vicina la propria mèta e più alta ed egualmente sicura quella dell' Oriani. Ma l' uno perì nel disastro ferroviario di Castel Giubileo del 12 agosto 1900 senza aver toccate le porte del Parlamento, a cui l' ingegno largo e poderoso lo destinava, l' altro morì pochi anni dopo, senza aver toccata la sua mèta.

Dalla sua lontana solitudine l' Oriani veniva spesso a trovare questo suo fratello spirituale:

« io pensavo dentro al tuo senno, e sentivo la sicurezza del tuo cuore quando il mio tremava nello smarrimento del deserto », egli dice, piangendo l' amico morto. Dopo, egli non si mosse quasi più da Casola.

La solitudine del paese montano, mettendolo a contatto con la propria anima e prolungandogli i colloqui con se stesso, nelle lunghe notti insonni, gli affinava lo spirito e gli temprava il carattere. L' avversità della critica aveva cominciato a scoraggiarlo; i rimproveri continui della sorella, Enrica, maggiore di lui di 17 mesi, ingegno vivacissimo, tenace, violenta, tormentata anch' essa dal sogno di vederlo primo ministro d' Italia (1), lo resero più triste e più scontroso, facendogli sentire attorno il freddo della solitudine anche in mezzo ai familiari. Perchè egli fu sempre solo, anche in mezzo alla folla, in comunione solamente col proprio spirito, e si sentì straniero così in famiglia come fuori, nella vita di piccolo proprietario campagnuolo e in quella culturale del suo tempo. La sua solitudine era spirituale e quindi senza rimedio.

---

(1) I contrasti con la sorella divennero intollerabili negli ultimi anni. Ella, dopo la morte del padre avvenuta al Cardello il 6 Agosto 1896, aveva preso il governo della casa, col tacito consenso del fratello, e l' aveva portata a rovina. Quando l' O. se ne accorse e reagì, ella fu costretta, nel 1902, ad abbandonare la famiglia, nella quale l' O., con un tenacissimo poderoso sforzo, che contribuì anch' esso ad ucciderlo, riportò l' ordine e, quasi, l' agiatezza.

A Casola, dove frequentava la sera le osterie e il piccolo caffè, familiarizzando con tutti, specie con gli umili, mentre nei giorni più neri lo si vedeva girare solo, accigliato, cupo per le vie di campagna, si procurò la fama di stravagante e il nomignolo di « E matt de Cardell » (1), ma era nondimeno amato e rispettato. « Il signor Alfredo » : lo si indicava così, come uno della compagnia, alla buona. Perchè, per quanto sarcastico e sdegnoso egli si mostrò negli scritti, in cui fu il gran signore del pensiero e della parola, altrettanto mite, bonario, faceto, generoso si mostrò con gli umili. E il Mandamento lo volle sino alla morte suo rappresentante al Consiglio Provinciale di Ravenna.

Nei giorni buoni non rifuggiva da nessuna compagnia, e la sua conversazione aveva la varietà dei suoi scritti, passava per tutti i toni, si vestiva di tutte le eleganze e di tutti i colori, si armava di ogni sarcasmo, tagliente nei giudizi, luminosa di pensieri e di immagini, viva di colorito e di affetti, scintillante di paradossi, originale e personalissima sempre.

Più tardi, quando lo prese l' amore per la bicicletta e cominciò a peregrinare da Casola a Riolo, a Faenza, a Imola, a Forlì, a Bologna (1),

(1) A Palazzolo, dove capitava spesso nelle sue peregrinazioni ciclistiche, lo soprannominavano « il gamberone ».

(2) A Bologna soleva alloggiare al « Sole » e passar tutte le sere al Caffè di S. Pietro, che era il luogo di convegno di tutti i suoi amici.

ogni sua sosta era una conferenza: un piccolo gruppo di amici lo circondava, lo incitava, mentre persone di tutti i ceti gli si ammassavano intorno. Ed egli in mezzo, alto, poderoso, con quella sua fisionomia aperta e gli occhi scintillanti, si accende nell' impeto della parola, rapida, calda, densa di pensiero. Basta un piccolo motivo, una domanda, un' osservazione, una contraddizione a un suo giudizio perchè egli si trasformi: il tono sale improvvisamente, rapidamente, la parola si accende, il pensiero manda scintille. Gli ascoltatori sono trascinati, rapiti nella corrente polemica, nel giro dialettico, nella furia spesso demolitrice del discorso.

Quello, che nei libri spesso è un difetto, nella conversazione diventa vita, balenio, fascino; la memoria prodigiosa gli arricchisce il ragionamento di esempi, i pensieri si accavallano, premono tutti insieme, fanno tale impeto che la parola non può seguirli.

Chi l' ha ascoltato parlare così anche una volta sola, non l' ha più dimenticato, e serba nella memoria un capitolo nuovo da aggiungere ai libri stampati: perchè l' Oriani creava anche parlando. E quelli erano i momenti buoni anche per lui, perchè si obliava nel suo stesso pensiero. Ma quando ritornava alla solitudine della sua campagna, lo sconforto lo riprendeva e l' ansia dolorosa dell' avvenire lo ritormentava. Il lavoro non valeva a guarirgli le ferite dell' anima, chè ad ogni nuova pagina, nell' accensione del cer-

vello, che dettava, gli si ridestava la coscienza dell' alto segno che avrebbe potuto toccare, e il ricordo dell' ingiustizia, che l' uccideva, gli ristringeva il cuore in una morsa di ferro. Così per tutta la sua vita.

Matrimonio fu scritto dunque a Casola, di furia. « L' ho scritto d' inverno, dice al Donati, un inverno così terribile, che per scriverlo dovevo andare nella stalla dei buoi. L' ho scritto in tre mesi, così precipitosamente, che ne ammalai ». Le date del volume veramente indicano un tempo più lungo, perchè, iniziato il 22 agosto 1883, fu interrotto al penultimo capitolo verso l' aprile del 1884, concluso poi, dopo una malattia lunga ma non grave, il 26 febbraio 1885.

Se l' esposizione storica è farraginosa e spesso convenzionale e sempre falsata dall' idea hegeliana di filosofia della storia, e la parte polemica serrata e inconfutabile, tutto il libro ha un grande valore nello svolgimento artistico dell'Oriani. Esso rappresenta una sosta e un cominciamento, una rinnovazione d'arte e di morale, di pensiero e di forma.

L'Oriani ha iniziato la sua più severa preparazione culturale, ha provato il suo pensiero negli ardui problemi della storia, si è addestrato nella polemica, ma ha anche ritrovato se stesso. Di fronte al libro del Dumas in difesa del divorzio egli ha sentito rivoltarsi tutta la propria anima, le sue fedi più pure, i suoi convincimenti più saldi. Chi attaccava la famiglia ? Ma era stato lo

stesso Oriani, nei suoi vaneggiamenti giovanili, era stata la sua ribellione di *Memorie inutili,* di *Gramigne,* di *No,* tutto il farneticamento decennale della prima maniera. Egli ora rinnega se stesso; il libro non è contro il Dumas: dietro l' apparente avversario ce n' è uno più vero, più immediato: contro quello bisogna lottare, discutere, vincere, contro sè di altri tempi, di altre idee, di altro cuore. Così egli esce diverso, con lo sguardo volto ad altri ideali, coll' animo pieno di più teneri sogni.

La preparazione storica gli acuirà il pensiero, ma il cuore potrebbe sentire sin d' ora *Disfatta* ed *Olocausto.*

A pochi mesi di distanza da *Matrimonio* scriveva le prime pagine di *Fino a Dogali.*

Il 2 dicembre 1885 nel piccolo caffè fumoso di Casola alcuni gruppi di giovani lo avevano insistentemente pregato di voler rappresentare il paese a Modigliana ai funerali di don Giovanni Verità, ed egli la mattina dopo era partito in biroccino in compagnia di un giovane, che lo aveva spesso aiutato a copiare i suoi libri per la stampa.

Guidava l' Oriani. Tra Riolo e Castel Bolognese, la strada, essendo ingombra da biroccie cariche di legna, gli fece commettere l' imprudenza di spingere il cavallo lungo la piccola lista lasciata libera verso la scarpata di destra. Quando, però, aveva raggiunto e stava per oltrepassare la prima biroccia, il cavallo di destra di questa

si torse come per sferrare un calcio, mentre il ronzino dell' Oriani indietreggiando obliquamente fece scivolare una ruota dal ciglio della strada. Il biroccino si piegò e il cavallo, sentendosi tirare, indietreggiò ancora, e così caddero tutti insieme nel sottostante burrone profondo cinque o sei metri. L' Oriani andò a battere col ginocchio su una delle punte di una ceppaia di acacia tagliata di fresco. Per non svenire dallo spasimo mentre i contadini accorsi dai campi vicini lo trasportavano a braccia su per il pendio della strada, si morse un labbro sino a forarlo.

A Casola, il mattino dopo, il ginocchio si era enormemente gonfiato, i dolori proseguirono atroci. La sinovite lo inchiodò a letto per molto tempo: si alzò, zoppicò, tentò tutte le cure, fu due volte ad Abano per i fanghi, ma dopo quattordici mesi era a letto di nuovo per un altro mese.

Fra gli spasimi della sinovite e l' insofferenza dell' immobilità, a cui la cura lo condannava, unico conforto era il pensiero in incessante lavorìo. E così nacque *Fino a Dogali,* il primo suo vero libro di storia.

A Modigliana avrebbe dovuto parlare di don Giovanni Verità: a lui aveva pensato tutta la notte antecedente alla caduta, e ne aveva visto coll' immaginazione la villica e schietta figura nei vari racconti della sua vita. Ne scrive perciò lungamente in questo libro, che nel manoscritto è intitolato « Soliloquio ». Le pagine su don Giomanni Verità non vogliono essere uno studio, ma

degli appunti disordinati per fermare le idee principali; « divagazioni di malato che cerca nell' attività del pensiero l' oblio di dolori fisici ».

Venti giorni dopo volle ridiscendere la strada, su cui era caduto, e partì solo, con le grucce sul carrettino, guidando lo stesso cavallo della prima volta. Verso il tramonto giunse alla via Emilia, fermandosi a contemplare il severo spettacolo della strada deserta fra i campi e le colline, sotto la grave tristezza del cielo plumbeo. Un tumulto di memorie, di pensieri, di sentimenti lo sopraffece. « Quanti popoli, quanti individui, quante vicende erano passate per quella strada? ».

A casa, tra le nuove sofferenze del ginocchio, acuite dall' imprudente cammino, fermò sulla carta le sue impressioni sulla grande strada consolare immobile da migliaia di anni tra l' incessante mutare delle vicende umane.

La sinovite continuava, implacabile: nei trentaquattro anni della sua vita non un giorno era rimasto a letto, ed ora vi era da mesi, smaniando, torturandosi nell' ansia del domani.

Un giorno un amico, vedendogli l' opera del Villari sul tavolo da notte, gli aveva improvvisamente domandato: « Che cosa pensi tu dunque del Machiavelli? ». E aveva aggiunto: « Sai che cosa mi è risultato dalla lettura attenta del Villari? Mi pare di avere sempre vissuto con Machiavelli e di non averlo capito ». Anche l' Oriani giudicava così, ma la sùbita domanda dell' amico gli aveva sollevato nella mente il problema del

Rinascimento, e della posizione del segretario fiorentino. Vi scrive intorno così, in venti giorni, cento pagine, uno dei più brevi e più compiuti studi sul valore e i limiti dell' opera del Machiavelli.

Ma lo sforzo e la malattia lo hanno estenuato: per parecchi mesi non ripiglierà la penna, che per scrivere brevemente intorno alla tragedia, ricercandone l' essenza; poi lascerà passare un anno quasi, scuotendosi sol quando i giornali gli portano un giorno la notizia del massacro di Dogali. Il suo carattere eroico e la sua fede politica gli dettano allora un capitolo polemico, quasi di battaglia, che sembra un richiamo.

Quattordici mesi dopo la caduta, quando tutte le cure si son mostrate insufficienti ed egli è ancora a letto, licenzia il libro con un' ultima pagina, che è un lamento di stanchezza per la lunga malattia.

Due anni dopo il volume usciva edito dal Galli, iniziando la disgrazia letteraria dell' Oriani.

Sino allora egli era apparso romanziere bislacco ed impuro, e i suoi libri erano passati tra silenzi sdegnosi o violente censure; ora si rivelava critico e storico, ma feriva troppi interessi e troppi nomi, e nessuno si levò a contrastargli le idee, ma il silenzio lo assassinò peggio di ogni critica.

D' allora indarno il suo pensiero si elevò di giorno in giorno sino ad altezze, che i più noti del suo tempo non toccarono mai, indarno le sue vi-

sioni di arte furono capolavori: egli restò sempre nella mente dei più lo scrittore di romanzi e di novelle paradossali ed osceni, e come storico fu sempre considerato un dilettante. I critici lo disdegnarono, le grandi riviste e i grandi giornali non ne parlarono, e il pubblico ignorò quale scrittore lavorasse e soffrisse perduto in un villaggio di montagna. E il silenzio fu un assassinio e una viltà, perchè a spiegarlo, non basta nemmeno l' ordinaria malevolenza verso chi s' innalzi solo verso le alte cime senza piegarsi a nessuna autorità; l'Oriani fu ucciso nella fama, che gli toccava, principalmente perchè egli gridò sempre a gran voce le viltà di ciascuno, degli individui come della nazione, dei vivi e dei morti.

La magnifica tempra del suo carattere, integro e rigido sino all' inverosimile, non poteva essere compresa ed apprezzata in un tempo in cui tutte le transazioni erano possibili ed erano quotidianamente tentate, ed egli restò solo, gigante nel pensiero e nella purezza dei costumi, attendendo dalla morte la consacrazione della sua gloria.

Un anno dopo il *Soliloquio* poneva mano alla sua opera maggiore: *La lotta politica in Italia,* durandovi intorno una fatica continua di due anni per precisare e svolgere il problema dell' Italia nuova, del nostro Risorgimento (1).

(1) La sera del 29 Settembre 1890, terminando il volume, così telegrafava all' amico Napoleone Alberghi a Faenza: « Hodie hora tertia complevi historiam Italiae, cras hora vigesima secunda redibo quaerens refrigerium amoris. Gloria in excelsis ».

L' opera riuscì poderosa, originale di metodo e di concezione, densa di pensiero, acuta di critica, imparziale nei giudizi, larga nelle vedute. Egli aveva ingegno se non pazienza di storico, e perciò non risalì alle fonti, non consultò gli archivi, non ricercò documenti nuovi, i materiali prendendo da tutte le parti più facili e più sicure; ma i fatti organò, sceverò, mise in luce, interpretò originalmente, ricavandone un' opera compatta, in cui gli squilibri e gli errori, la fretta di alcune parti e la troppa larghezza di altre, le deficienze e gli eccessi, tutti i difetti, insomma, che si potranno ritrovare e non potevano mancare in una opera siffatta, non tolgono quasi nulla alla sua grande importanza. L' Oriani vi mise tutto se stesso, il grande amore per la verità e l' imparzialità più assoluta, anche là dove le sue passioni avrebbero potuto turbargli il giudizio o la visione. E non è vero, come è stato detto, che una profonda contraddizione interiore tra lo storico e l' uomo di parte si ripercuota nel libro, così che tra austerità di concezione e veemenza di sentimento vi sia inconciliabile contrasto, perchè le contraddizioni non sono che apparenti, e la passionalità è più del tono che della sostanza dei giudizi. L' Oriani interpretò e giudicò da storico, da uomo mettendo in rilievo le grandezze e le debolezze di ciascun individuo della storia, e quando, dopo una pagina che sembra di demolizione di una fama e di una gloria qualunque, egli introduce nella sua disamina una frase, un pen-

siero, una pagina di esaltazione, non è un pentimento di uomo nè un ravvedimento di storico, ma son lo stesso uomo e lo stesso storico, che vedono un altro lato del loro individuo e non possono tacerlo.

È un' opera onesta e viva di verità. Ma abbassava troppe grandezze sino allora indiscusse, e distruggeva tradizioni troppo care, perchè potesse piacere alla gran massa dei lettori, ai quali del resto nessuno la indicò; e tra gli uomini politici feriva molti interessi e più reputazioni, e tra gli storici puri rappresentava una rivoluzione, che disorientava ed umiliava la loro pazienza e le loro ricerche e il metodo e i risultati della loro scuola, mentre i letterati la respingevano, non credendo appartenere alla loro sfera un' opera di storia.

Così la *Lotta,* stampata a spese dell' autore, poichè al Treves, che l' avrebbe accettata a patto che egli vi togliesse l' ultimo capitolo, aveva risposto superbamente: « Aut sint ut sunt aut non sint », rimase in gran parte invenduta, e le copie inviate in omaggio ai maggiori uomini del momento, Nicotera, Villari, Turco, Barzellotti, Crispi, Cavallotti, Bovio, Colajanni, Abba, Turati, Martini, De Amicis, Bonghi, Zanardelli, non gli procurarono che qualche biglietto di ringraziamento e qualche gelida lode convenzionale, mentre la maggior parte delle copie rimasero invendute anche quando se ne simulò una seconda edizione mutandovi la copertina. Giuseppe Turco

solo ne parve entusiasmato, ma non ne fece che una misera recensione; Abba e De Amicis gli furono, come sempre, amici, ma la loro voce non uscì dall' intimità epistolare; Crispi lo chiamò e discusse con lui. E fu tutto. L' Oriani, che era andato a Roma per aiutare le sorti del libro, non seppe piegarsi a nessuna preghiera, e se ne tornò al paese stanco e sfiduciato.

Ma qual' era dunque la sua via, se quello che credeva il miglior frutto del suo ingegno non valeva nemmeno a procacciargli la notorietà ? se egli urtava sempre contro lo stesso muro di ghiaccio ? « Per quale popolo lavoro io dunque da venti anni ? », scrisse esasperato alla sorella.

Ogni altra fibra si sarebbe spezzata : l' Oriani continuò invece a bere sino al fondo il calice amaro, comprimendo tutti gli urli che gli salivano dal cuore allo strazio, che si faceva così della sua gloria. Ma si sentì intorno più vuota e più gelida la solitudine spirituale, e più grave sul cuore la tristezza.

In questo stato d' animo scrisse *Il Nemico*, che risente perciò della sua tempesta interiore ed è disordinato e rivoluzionario, come avrebbe voluto essere il suo dolore.

Altri vi ha voluto vedere una profezia delle sorti russe e una magnifica descrizione dei costumi e una interpretazione ancora migliore dell' anima della Russia, e una principessa di lì, amica di Donna Laura Minghetti, gli fece sotto i portici del Pavaglione a Bologna i più vivi com-

plimenti, domandandogli quanti anni era vissuto nel paese di lei. « Principessa, rispose ironico l' Oriani, la mia intenzione era di andare in Russia, ma il mio denaro non mi permise che di arrivare a Castel Bolognese ». Il romanzo era stato scritto a Casola, e dell' anima slava egli non aveva che una esperienza indiretta, avendo respinto, quasi come un insulto, l' invito che gli aveva fatto di condurlo con sè il tenore Masini, che si recava a Pietroburgo per la grande stagione lirica.

Invece *Il Nemico* è un' opera fallita; l' Oriani aveva ancora troppo viva nel pensiero e nella fantasia la sua opera storica per poter comporre in unità artisticamente organica un romanzo, e troppi rancori e troppe ferite gli tenevano l' animo in tumulto perchè qualunque sua visione potesse essere serena.

Il Nemico è, come il suo animo di questi tempi, un tumulto di passioni tra crudeli ostentati cinismi. Quando l' animo si sarà placato, egli ripiglierà il contatto con se stesso, e inizierà la serie dei suoi romanzi migliori.

E non ci vorrà molto tempo. *Il Nemico* gli è servito come sfogo: appena sette mesi dopo potrà guardare alla vita con mutato animo e scrivere in un solo mese *Gelosia,* e subito dopo, quasi ripiegandosi su se stesso, proiettare in un romanzo mirabile: *La disfatta,* tutto l' accoramento di uno spirito, che aveva chiesto indarno un conforto alla vita, e si era rifugiato nelle alte re-

gioni ideali, dove solo è la verità, nascondendo a sè e agli altri le interne profonde ferite. In lui come in De Nittis « qualche cosa piangeva in fondo al cuore, come piangono talora gli emigranti poveri, ammassati giù nella stiva, quando intendono levare l' àncora », perchè tutti e due avevano percorso tutti i sentieri del pensiero senza pervenire alla gloria.

Gelosia e *Disfatta* passarono anch' esse senza suscitare alcuna eco, come erano passati i primi libri, come passeranno anche gli altri.

A che ridire le ragioni di questo delittuoso silenzio ? Qualunque critica aspra gli avrebbe giovato di più, perchè avrebbe sicuramente provocato delle reazioni e suscitato forse delle polemiche intorno al suo nome e alla sua opera, e il pubblico si sarebbe accorto di questo solitario, che un qualunque consenso spirituale avrebbe richiamato alla vita attiva, di questo feroce misantropo, che si fermava talora a sorridere e a parlare alle rondini tornanti alle sue grondaie, di quest' osceno quasi casto, di questo negatore pieno di fede, che aveva il cuore aperto a tutti gli affetti e la mente volta a tutti gli ideali più alti, e sapeva le vertigini del pensiero, e i dolori e le gioie ineffabili della creazione artistica.

Invece lo si uccise col silenzio : nè bene nè male intorno a lui, e il pubblico continuò ad ignorarlo. Altri aveva saputo raggiungere, con un' accorta *réclame,* la notorietà e la fama rapidamente; l' Oriani si chiuse sempre più nel suo disdegno,

e non blandì alcuno, continuando a sferzare tutte le viltà, anche se ciò potesse procacciargli altro danno.

Qualche eccesso del suo temperamento contribuì anche ad alienargli gli animi, e più d' un amico e d' un ammiratore si allontanarono da lui. Non sopportava contraddizioni, ribattendole con una violenza che poteva facilmente offendere l' interlocutore, e quel riconoscimento del suo alto valore, che non trovò nella massa dei lettori e nella critica, pareva pretendere da chi lo avvicinava, così che spesso sembrò mal sopportare chiunque non s' inchinò subito alla sua superiorità.

La smania del paradosso, il bisogno prepotente di andare contro alle opinioni più comuni ed accettate, di frustare uomini ed idee anche quando non ce n' era bisogno, il tono spesso acre e sempre acceso, se destavano da prima stupore ed ammirazione, a lungo andare stancavano anche se non arrivavano ad irritare.

Il carattere e la mentalità sua erano tali che in verità difficile era che fossero giustamente valutati ed apprezzati lui vivente, quando gli animi erano ancora tratti nel turbinio delle passioni e degli interessi, che egli tanto spietatamente feriva.

Ma ciò può valere a spiegare in parte, mai a giustificare l' enorme ingiustizia, di cui egli fu vittima.

Dopo *Disfatta* scrisse *Vortice,* in cui ritrasse

mirabilmente l' ambiente di Faenza. L' Oriani più che creare, ricreava: dove non adombrò se stesso, trasse dal vero, e molte figure dei suoi romanzi e delle sue novelle, di *Olocausto,* di *Mirra,* d' *Incenso,* di *Checco,* di *Vortice* stesso furono della vita prima che dell' arte, e qualcuna vive ancora, ignara dell' opera. *Oro,* per esempio, è vero da capo a fondo. Molte impressioni dei suoi personaggi furono esperienze sue personali: così, egli era andato spesso ad attendere il diretto di Bologna in prossimità della stazione, con la testa sulle rotaie, ritraendosi qualche istante prima del furioso passaggio della macchina, col brivido lungo del raccapriccio come nell' imminenza della morte. Ma queste impressioni erano poi rielaborate fantasticamente, rivissute, trasformate in passione, e nei libri non erano più arida riproduzione di un' esperienza, ma felici intuizioni d' arte, a cui la prova personale non era servita che di stimolo e di controllo.

Dopo *Vortice* i libri si succedono quasi di anno in anno: sono romanzi, novelle, descrizioni, speculazioni, indagini storiche, articoli, drammi, confessioni, fantasie poetiche, tutto un mondo fantastico, sentimentale e ideale, che rivela l' immensa e varia ricchezza spirituale dell' autore: *Ombre d'occaso, Bicicletta, Olocausto, Oro Incenso e Mirra, La rivolta ideale, Fuochi di bivacco,* il teatro.

In *Ombre d' occaso* egli versò tutta l' amaritudine che gli smorzava i sorrisi sulle labbra e gli

faceva qualche volta gli occhi rossi di pianto, accumulandogli le tristezze. Che cosa poteva egli più dunque sperare dalla vita? Nella squallida solitudine di Casola un sogno l' aveva preso di improvviso: il Duca degli Abruzzi partiva per il polo, ed egli aveva sperato di seguirlo, di essere lo storico e il poeta della spedizione, forse di morire lassù, nel silenzio così puro sull' immacolato candore del ghiaccio, dove i corpi dei morti sono incorruttibili; ma ne aveva avuto un diniego, e perciò era rientrato nella sua muta solitudine, più desolato di prima.

Dal 1894 aveva imparato ad andare in bicicletta, e le lunghe gite, stancandolo e distraendolo, erano il solo conforto nella triste monotonia dei suoi giorni. Il suo maestro era stato un povero ragazzo di Faenza, Magry, scarno, coi grandi occhi infossati, e l' Oriani gli si era affezionato come ad un fratellino. « Era il *suo* piccolo compagno, l' ultima innocenza della *sua* vita », e morì pochi anni dopo, il 3 giugno 1897, e l' Oriani lo compose lui stesso nella bara, accompagnandolo al cimitero. « Prima di essere il suo scolaro, io non avevo alcuno nè tra i vivi nè tra i morti ».

Così, la bicicletta gli fu unico sollievo: nelle lunghe corse affaticanti poteva dimenticare qualche volta e ricacciare giù l' amaro disgusto della vita. Quindi la bicicletta diventò una passione, perchè gli era come un ipnotico per i dolori dell' anima. Quando non lavorava, correva

per tutta la Romagna, passando talvolta nella terra di Toscana, e nelle lunghe peregrinazioni sostando ai caffè o alle osterie dei paesi più noti, tenendo circolo, impetuoso ed avvolgente, acre, dolce, passando per tutti i toni, tutto infiammando della sua eloquenza.

Ed anche quella fu considerata una stramberia, mentre non era che un rimedio alla povera anima dolente, così che quando il cuore non gli permise più l' innocente svago, la tristezza addensò su di lui irrimediabilmente la sua tenebra fonda. Allora conservò, come ricordo, l' abitudine del vestito corto da ciclista, che faceva ancor più risaltare l' alta persona magra, tutta nervi, e la lunga barba brizzolata, e si mosse più raramente dal suo romitaggio, chiuso per lunghe ore nel suo gabinetto di lavoro, non più largo di una cella, quasi nudo, coi pochi scaffali pieni dei volumi prediletti, i ritratti dei grandi che amava, le vecchie armi.

La vecchia casa con la rustica torre e il cipresso a lato gli era ormai l' unica cosa cara; essa sapeva tutta la sua tragedia; in essa egli aveva pensato e scritto tutti i suoi libri nelle notti piene di tutti i tormenti del dubbio e di tutte le ansie della speranza, quando credeva che, venutogli a mancare ogni altro amore, gli sarebbe venuta la gloria a scaldargli l' anima come un altro amore più vasto e più luminoso, con le medesime tenerezze e gli stessi profondi abbandoni.

Allora un altro dolore più grave lo colpì nella

sua stessa casa, in un affetto che credeva sicuro, ed egli si sentì spezzare. « Tu lo sai, scrisse una volta in un impeto d' angoscia ad un amico, e lo dimenticasti scrivendomi : sai tutto, la mia lunga e triste vita, la tragedia domestica, atroce, indicibile, che mi ha spezzato, e, dopo spezzato, insudiciato ».

Il figliuoletto Ugo, che gli era nato pochi anni prima, era troppo piccolo per capire la sua sciagura, e per consolarlo; ed egli restò più solo coi suoi dolori e i suoi sogni distrutti.

Continuava a lavorare e a scrivere, ma non credeva più alla gloria e non sperava. Così che quando gli si domandò una prefazione per rimettere in vendita la *Lotta politica* presso un altro editore, egli non si sentì la forza di farla. « L'opera stessa, disse, non è che la prefazione del libro, che dovevo fare e non posso e non potrò più scrivere ». E infatti la chiusa annunziava un' altra opera, che non venne mai.

Tra tanta desolazione si venne schiudendo, nell' animo dell' Oriani, l' ultima speranza : quella di Dio. Il suo sentimento religioso si faceva ogni giorno meno vago e più intenso, e quantunque il pensiero gli impedì sempre l' ingenuità della fede pura, pure sentì il divino ogni giorno di più, e anelò con tutto il cuore di poter credere senza che il dubbio gli tremasse dentro.

Nell' ultimo decennio della sua vita scrisse per i giornali e parve riprendere il suo antico ideale di storico : la fortuna gli arrise una volta, final-

mente! « Il Giorno », « La Stampa », « L'Alba », « L' Attualità », « Il Resto del Carlino », « La Grande Italia », e in ultimo « Il Giornale d' Italia » diffusero i suoi brevi articoli incisivi, in cui passavano fugacemente tutte le sue convinzioni sociali, religiose, politiche, letterarie. Nel primo volume di *Fuochi di bivacco* raccolse egli stesso in dieci gruppi sessantuno di tali scritti, di cui uno è di appena quattro mesi anteriore alla morte; nella seconda serie, testè uscita presso il Laterza, vi sono articoli degli ultimi giorni.

Contemporaneamente al giornalismo volle tentare il teatro, e si presentò per la prima volta all' « Arena del Sole » di Bologna col dramma *La logica della vita,* applaudito ai primi due atti, vivacemente discusso al terzo. Ma quasi tutti i lavori ebbero sorte infelice, tranne *L' invincibile,* steso su trama non sua, e che Ermete Zacconi recitò in tutti i teatri, e *Gli ultimi barbari,* che, tradotti in siciliano, furono rappresentati da Giovanni Grasso e da Mimì Aguglia, che vi accrebbero, nell' interpretazione, la violenza delle tinte.

Prima di tutti aveva scritto *Il marito che uccide,* un monologo che Zacconi gli aveva chiesto, rifiutandosi poi di recitarlo (1).

---

(1) I lavori sono undici. Le date di composizione, la città e l'epoca delle prime rappresentazioni e le Compagnie, che diedero per la prima volta i lavori, sono le seguenti:

1. *Il marito che uccide,* monologo, 5 Novembre 1898, non recitato mai.

2. *La logica della vita,* dramma in tre atti, 24 Set-

Il teatro fu un' illusione dell' Oriani, che, non potendo più credere al giudizio del pubblico, nel quale l' atroce ingiustizia patita gli aveva fatto perdere ogni fiducia, non trovò nè in sè nè nella critica la spinta a ravvedersi. Quanto al pubblico,

---

tembre 1899, recitato per la prima volta a Bologna nel 4.° trimestre del 1901 dalla Compagnia Orlandini Gramatica.

3. *Ultimo atto,* dramma in un atto, 1901, rappresentato la prima volta a Torino nel 1.° trimestre del 1910 dalla Compagnia Raspantini.

4. *La Figlia di Gianni,* dramma in cinque atti, Ottobre 1901, rappresentato la prima volta a Milano nel Luglio del 1903 dalla compagnia Gramatica Orlandini.

5. *L' invincibile*, tragedia in 4 atti, Agosto - 20 Settembre 1902, rappresentato per la prima volta a Bologna dalla compagnia di Ermete Zacconi.

6. *Momo*, commedia in tre atti, 7 Marzo-Agosto 1903, rappresentato per la prima volta a Bologna nel Settembre del 1903 dalla compagnia di Ermete Novelli.

7. *L' abisso,* dramma in quattro atti, Maggio-Giugno 1903, rappresentato dalla Mariani e dalla Gramatica.

8. *Gli ultimi barbari,* tragedia in due atti, 10 Maggio-20 Luglio 1903, rappresentato per la prima volta a Bologna nel Novembre 1903 dalla compagnia di Ermete Zacconi.

9. *Dina*, tragedia in quattro atti, rappresentata la prima volta a Roma nel 1.° trimestre del 1907, scritta nel 1905.

10. *Sul limite,* tragedia in quattro atti, 22 Aprile-2 Giugno 1909, rappresentato la prima volta a Torino dalla compagnia di Virginia Reiter, nel 4.° trimestre del 1914.

11. *Incredulità,* tragedia in un atto, 5-8 Giugno 1909, non rappresentata mai.

Gli ultimi due lavori dovevano essere ancora ritoccati dall' autore.

egli si diceva disposto a sopportarne i fischi in venti lavori, perchè il fischio, aggiungeva scherzando amaramente, è necessario come per il treno che si mette in moto; quanto a sè, egli credeva sinceramente che la sua personalità di scrittore si mostrasse intera nei suoi drammi.

E così fu che quando era prossimo alla pubblicazione lo studio del Croce sulla sua opera, egli, nel timore che le conclusioni potessero essere negative, protestava avanti tempo, appellandosi al suo teatro che il Croce non poteva aver letto e che rappresentava il meglio della sua produzione; così fu che all'epoca della morte egli attendeva ad una tragedia: *Goccia*, di cui rimane solo la lista dei personaggi e l' impostatura della prima scena (1).

Ma la sua opera si può invece considerare conclusa con *La Rivolta ideale*, che è come l' ultima parola che egli poteva dire su tutti i maggiori problemi della società e dello spirito umano, continuando la *Lotta politica*, rinnovando il meglio delle antiche idee, raggruppando quelle centrali di tutti gli articoli sparsi pei giornali, segnando la traccia del passato e illuminando la via dell' avvenire, un libro che è un appello, caldo di fede, denso di idee, potente di ispirazione.

La morte, intanto, non era lontana. La forte fibra, che gli aveva permesso quarant' anni di

---

(1) *Fedra*, di cui ha parlato qualche giornale, non è che la tragedia *Dina*.

lavoro assiduo e mesi e mesi di vere orgie intellettuali, si allentava. La disperazione della gloria non raggiunta dopo tante fatiche, la tragedia della sua casa, la violenza del temperamento, gli eccessi nel lavoro, lo stesso abuso della bicicletta e del fumo, gli avvelenarono il cuore già sofferente da alcuni anni, ed egli cadde quasi di schianto, a soli cinquantasette anni, quando il piccolo gruppo di devoti, che si era stretto intorno a lui, chiamandolo maestro, si andava allargando, e la gloria gli mandava già qualche suo raggio ad illuminargli l' alta fronte stanca.

Con la malattia gli si acuì l' insofferenza di uomini e di cose; qualche mese prima della morte L. Donati, « visitandolo, lo trovò accosciato come un pezzente presso il muro del Cardello; piangeva torvo, taciturno disfatto ».

Presentiva la morte e negli ultimi giorni ne sentì l' imminenza.

La domenica precedente alla fine, avendo passato una notte agitatissima, volle si chiamasse il Dott. Pasini delle Alfonsine, ma invece di farsi visitare parlò, meravigliosamente come sempre, intorno all' inutilità della medicina, concludendo, come già tante volte con gli amici, che il suo male era tutto spirituale e di quelli che non si curano. Poi parve migliorare; non era che l' ultima pace, che si avvicinava. Infatti si aggravò quasi subito di nuovo, facendo perdere ogni speranza.

Con la coscienza conservò quasi sino all' ultimo tutti i sensi e avvertì e indicò l' avanzarsi del

male, l' incipiente irrigidimento delle membra, la morte che gli sovrastava, imminente.

Attorno al letto erano i familiari, in pianto: ed egli si chiamò vicino il figlio Ugo, il suo ultimo amore, e se lo strinse lungamente tra le braccia, raccomandandogli la casa, la rettitudine, la fede. « Galantuomo e cristiano »: così voleva il figlio: galantuomo come era stato lui, per tutta la sua vita, pura come quella delle sue migliori creature di *Disfatta;* cristiano, come ora, negli ultimi momenti, anch'egli si sentiva, poi che tutte le altre speranze gli erano fuggite dal cuore e nel Cristo aveva trovato la più alta virtù umana.

Nelle ultime ore volle i sacramenti, e fu perciò chiamato il priore di Casola. Allora si sentì l' animo libero, e richiamò i familiari, e s' intrattenne con essi, serenamente, affettuosamente, mentre la vita gli si andava spegnendo.

Non ebbe quasi agonia: negli ultimi istanti un singhiozzo ruppe la pace di quella morte. « Signore, pietà », furono le parole estreme; e spirò sorridendo a chi sa quale visione, l' unica dolce che gli abbia allietato lo spirito nella triste vita.

Morì alle ore quattordici e trenta del 18 ottobre 1909. La salma fu vegliata dagli amici e dalla famiglia, tra i ceri ardenti, per tutta la notte. La morte aveva composto in pace il povero volto tormentato, spianandogli tutte le dolorose rughe, che il lungo martirio gli aveva ammassate sulla fronte, ed egli riposava così, come se dormisse, felice finalmente, mentre il vento del mattino, passando

attraverso le finestre spalancate, era come un vento di libertà che salutasse chi libero aveva voluto essere a costo di tutti i dolori.

Col mattino vennero gli amici, e un lungo pellegrinaggio di popolo passò a salutare per l' ultima volta il più grande e il più infelice della sua terra.

Fiori, telegrammi, messaggi arrivarono numerosi da tutte le parti di Italia, mentre per gli uffici della provincia si metteva il segno del lutto e si affiggevano per le vie manifesti di compianto. L' Italia ufficiale vi mandò il Ministro Rava, i Comuni della Romagna i loro rappresentanti. La morte solamente poteva suscitare tanto consenso.

Alle dieci del mattino la salma era deposta sul prato, dalla parte di levante, come egli aveva desiderato e come s' era fatto per il padre suo. E dal prato, poco dopo, mosse col feretro il lungo corteo di gente di ogni condizione, in cui le povere donne del popolo vi conducevano i bambini, perchè tutti di Casola amavano questo burbero buon signore, gentiluomo di antica razza, che aveva saputo esser tanto umile con gli umili.

Nè musiche nè discorsi egli aveva voluto, e così, semplicemente, dal prato alla chiesa, dalla chiesa al cimitero si procedè silenziosamente, tra le lacrime di qualche fedele, mentre gli altri pensavano che non da solo si era spezzato il povero cuore dolente, ma che tutti, dai più piccoli ai più grandi, vi avevano versato la loro goccia di veleno.

A mezzogiorno tutto era finito. Due giorni dopo la salma entrava nella tomba del padre suo per l' eterno riposo. Nella cassa di zinco in una bottiglia sigillata una piccola carta testimoniava dell' identità del morto: « Corpus domini advocati Alfredi Oriani qui obiit die 18 octobris 1909 refectus sacramentis et hic depositus hodie 21 octobris 1909 ».

Sulla tomba una sola pietra con due parole: *Alfredo Oriani,* una scritta povera e superba come la sua vita.

Presso, la pietà di un' amica vi pose un rozzo inginocchiatoio di quercia, perchè qualche spirito fedele vi ripigliasse i colloqui con l' amico estinto.

Ora si son quietate tutte le passioni, che tumultuarono intorno a lui, e che egli contrastò o ferì, e la vita si è rinnovata di tanto che il suo tempo, che pur fu di ieri, appare come in una lontananza storica, e però quella giustizia, che gli fu tanto tenacemente e tanto acremente negata in vita, gli si può rendere, finalmente.

Non apologie e non stroncature: la verità non è mai agli estremi. All' Oriani bisogna guardare come egli guardò agli uomini che più amava, denudandone la personalità, mostrandone tutte le debolezze umane del carattere, segnandone tutti i limiti dell' arte e del pensiero.

Dopo tutte le critiche, si è sicuri di restare più orianisti di prima; perchè la gloria di lui non riposa sulla parte falsa e caduca della sua opera,

ma sulla vitalità eterna di alcune sue idee, sulle costanti luminosità di talune delle sue visioni, sulla profonda umanità del suo sentimento e del suo accento, sull' altezza del suo pensiero, sulla grandezza del suo carattere. Perchè egli fu veramente grande, e nell' età nuova è rimasto maestro di dignità e di vita, di arte e di pensiero, e per tutte le nuove strade, in tutte le battaglie, per tutti i cimenti, ad ogni sconfitta e ad ogni vittoria, pel cuore e pel pensiero ci si può rivolgere con ferma fede a lui, che seppe tutte le altezze e tutti gli eroismi.

L' ARTE DELL' ORIANI

Sguardo generale.

L'arte dell'Oriani non può essere costretta nei canoni di alcuna scuola, sebbene spesso si sia tentato di assegnarla a qualcuna delle correnti italiane o francesi del secondo ottocento: romanticismo, verismo, naturalismo.

L' Oriani della prima maniera può rivelare delle parentele, delle derivazioni, delle discendenze da forme e da scrittori predominanti nel suo periodo o nell'età, che immediatamente lo precedè, e in ciascun romanzo e in ciascuna novella esaminata separatamente si possono ritrovare caratteri e lineamenti comuni in romanzi e in novelle di altri scrittori, ma tutta l'opera guardata nel suo insieme, nelle sue direttive, nelle sue visioni più costanti è opera eminentemente personale, che supera ogni limite di scuola.

Ogni spirito ha una sua particolare orientazione verso i maggiori problemi e interpreta diversamente la vita, e ogni volontà si costruisce un suo particolare mondo morale, e questi segni

speciali dell' individualità di ciascuno non possono non apparire nella sua arte: così l'arte dell'Oriani risente di tutti i suoi atteggiamenti spirituali. E come questi atteggiamenti derivavano da convincimenti profondi, maturati lentamente e faticosamente nella tragedia quotidiana del suo spirito a contatto e in relazione col mondo e nelle lunghe solitarie meditazioni, e non dalla facile estrinseca adesione ai canoni di una scuola o di un sistema, così la sua arte si è venuta a grado a grado foggiando una fisionomia propria, che andò sempre più acquistando una forte e sicura originalità.

L'età, in cui egli visse, fu età d' incertezze, di transazioni, di dubbi. La storia d' Italia si era conclusa da poco con un movimento così rapido, dopo una millenaria prostrazione, che gli spiriti ne erano rimasti quasi disorientati: c'era tutto da fare, la vita dello Stato e quella spirituale degli individui, la ricchezza materiale e quella delle menti; le nuove generazioni avevano quasi perduto ogni senso di continuità con quelle che le avevano precedute; politica, scienza, filosofia, religione del primo cinquantennio, tutto sembrava egualmente lontano e inafferrabile, e perciò, nell' improvviso squilibrio, si determinò un penoso stato d' incertezza e di smarrimento in tutti i campi della vita. Il pensiero non poteva che seguire le oscillazioni della vita nazionale, e, nella quotidiana tormentosa ricerca dell'equilibrio, in mezzo a tanto mareggiare, nel

cozzo di tutte le idee, si venne perdendo ogni fede e ogni idealità, non si credè più allo spirito nè al cuore, si diventò scettici quasi senza riflessione, in religione e in filosofia. Nell'arte come nella vita ogni entusiasmo venne meno, cadde ogni fede.

Ma poichè lo spirito ha delle esigenze e dei diritti eterni, che non si possono a lungo conculcare, così la reazione idealistica si iniziò in tutti i campi senza però riuscire ancora a dominare tutte le coscienze. Così la verità si ricominciò a cercare fuori della natura, e ciò fu già un grande progresso; ma rimase ancora uno stato generale di disagio di tutti gli spiriti, e il positivismo si trovò di fronte all' idealismo, la fede si trovò ancora ostacolata dalla scienza, la letteratura oscillò ancora lungamente tra romanticismo e verismo, tra prosaicità di sentire e sentimentalità di poesia.

Certo fu un'età di grave e profondo travaglio spirituale: alle prime incredulità grossolane e alle facili negazioni era successa una ricerca affannosa ed amara di altri valori, la vita si volgeva verso altre direttive, lo spirito lottava per il proprio sopravvento, mentre il popolo, come prima, come sempre, non vedeva che le luci più vive e i contrasti più esteriori e teatrali, profittando solo dei risultati.

L' Oriani sentì e visse più di tutti in se stesso l' immane travaglio, e la sua arte ne è tutta impregnata; ma nel contrasto il suo spirito trovò

una direttiva, e mentre ad alcune correnti non si avvicinò mai, da altre si andò gradatamente scostando, liberandosi da elementi, tendenze, forme, che si erano imposte con l'ambiente alla sua anima e al suo ingegno nella giovinezza, mentre le sue visioni si andavano facendo sempre più chiare e più luminose e più sicura la sua fede.

Così la sua arte durò vent'anni di fatica in questo sforzo di liberazione, finchè raggiunse la originalità, e con l'originalità l'eccellenza.

Il periodo di preparazione è lungo e pieno di amarezze: l'Oriani combatte un'aspra battaglia con se stesso, per liberarsi da tutte le tendenze malsane, che falsavano il suo spirito e appesantivano la sua arte. Egli non s'accorge di questa lotta interiore, perchè in tutti i momenti della sua vita e della sua arte egli è sincero, anche quando in lui parla e agisce e scrive un individuo posticcio, estraneo alla sua vera natura, imposto incoscientemente dal letterato all'uomo e all'artista. Poichè letture e fantasie gli hanno intorbidato i pensieri ed esaltata l'anima, così egli crederà sinceramente, scrivendo per esempio *Memorie inutili* o *No,* di esprimere se stesso, mentre non si tratterà che di figurazioni iperboliche dovute ad una fantasia morbosamente accesa da intemperanze di carattere e tumultuosità di cultura, di sogni, di propositi.

Noi vedremo nell'esame dei singoli romanzi e delle novelle quando e come si rivelino l'arte e

l'animo veri dell'Oriani: qui cercheremo solamente di tracciare i lineamenti generali dell'artista, mettendo in rilievo gli elementi e i caratteri comuni a tutta la sua prosa narrativa. Chi guardi all' Oriani della prima maniera e all' Oriani delle ultime opere, vi troverà un distacco enorme, che sembra inverosimile; tanto più che non c'è opera, anche tra le primissime, che non contenga qualcuno dei pregi e dei difetti che si ritroveranno nell'età matura; e appunto per questo, per questi lontani legami, per queste persistenti somiglianze, la differenza artistica risalta ancor più evidente.

L'arte dell'Oriani è come un grande fiume che scorra per lungo tratto in paese montuoso, a rapide, cateratte, cascate, con corso precipite, fangoso, travolgente nella parte più alta, e poi man mano più dolce, più chiaro, più largo, finchè raggiunga la pianura in terreno solido, roccioso. Le acque hanno deposto, con la furia, tutti i detriti, e ora scorrono lente, pure, cristalline. Verso gli ultimi anni l' arte dell'Oriani è veramente grande.

Il lavoro di preparazione dura quasi un ventennio: l'autore è tumultuoso, farraginoso, impaziente, e il pubblico ostile; e nell'urto quello che perde è necessariamente, fatalmente, l'autore. Il pubblico, dopo le prime clamorose disapprovazioni, dimentica l'autore in un abbandono, che egli non riuscirà più a vincere con nessun miracolo, nè di pensiero, nè di arte.

La prima epoca.

(I PRIMI ROMANZI E LE PRIME NOVELLE)

Memorie inutili, Al di là, Gramigne, No, Quartetto, che rappresentano la produzione del primo decennio, hanno gli stessi caratteri e quindi eguali i pochi pregi e i moltissimi difetti.

L'atteggiamento costante è quello dell' iperbole: esagerazione ed esaltazione di tutti i sentimenti, ricerca dell'effetto, accensione di tutte le tinte. Da ciò i caratteri inverosimili, i sogni grandiosi, le sensibilità morbose e quasi spasimanti, le violente negazioni, i capovolgimenti dei valori, e la forma scintillante di paradossi e di immagini strane.

In nessun periodo della sua operosità la sua anima e le sue opere risuonano tanto dei gridi scomposti della sua epoca, che ricercava la novità in tutti i campi dell'attività umana, infrangendo tutti i vecchi idoli, in una spasmodica corsa verso la libertà, che per mancanza di misura, di criterio e di consapevolezza diventava licenza ed anarchia.

Egli vuol creare o almeno riprodurre l'uomo moderno, quale lo concepiva in quel primo ribollimento di passioni: spregiudicato, cinico, violento, negatore, dominatore per forza di volontà e superiorità di ingegno. In tal sogno tutte

le basi della società potevano essere sovvertite: da quella dei costumi a quella del governo, dall'arte alla filosofia.

La natura non ha creato alcuna barriera alla libera espansione dell' individualità: nè la famiglia nè lo stato, nè l'amore nè la religione possono comprimere la volontà umana. È Nietzsche corrotto da un temperamento falsatosi attraverso una cultura mal digerita e teorie peggio interpretate.

Su questa concezione egli vorrà basare la sua visione artistica. Ma la costruzione è puramente cerebrale, fittizia, non assorbe tutta la mente e tanto meno il cuore dell'Oriani, non si anima di nessuna passione, perchè, come vedremo, sotto tutto questo fermento l'animo di lui viveva una sua diversa vita, ora solamente compressa e intorbidata dalla rossa violenza di tutte quelle effervescenze di pensiero.

Nessuna adesione profonda affettiva animava, vivificandolo, quel mondo, il quale restava perciò estraneo allo spirito dell'autore, superficiale, artificioso. Si capisce, perciò, come, riprodotto in opere d'arte, dovesse rivelarne l' intima fallacia, rendendo false tutte le concezioni e le loro forme.

Questo è il vizio essenziale, organico, letale, che travagliava dal più intimo l'arte di questo periodo, la quale era destinata così a sicuro fallimento. Artista e pensatore non s' identificavano, rimanevano estranei l'uno all'altro. Questo

difetto è tanto grave e profondo da paralizzare anche i pessimi effetti, che avrebbe prodotto il canone artistico di questi tempi dell'Oriani, che cioè l'arte non può e non dev'essere che riproduzione della natura e studio impassibile della vita.

La sua arte avrebbe voluto essere naturalista, verista, sperimentalista : sopprimere ogni immaginativa, far tacere la fantasia, irridere le romanticherie e ogni religiosità, osservare e ritrarre la natura, imparare «l'amara scienza della vita», seguire tutti i progressi della psichiatria, veder lo spirito attraverso il fenomeno, elevare i sensi al dominio di tutta la vita, non riconoscere altra verità al di fuori delle scienze particolari e sperimentali.

Queste le formule, che appaiono e sono seguite di tanto in tanto; ma anche in ciò egli si doveva ingannare.

Quando si domanda se l'Oriani fu verista o romantico, se la sua prima arte seguì l'una o l'altra scuola, ci si mette fuori strada. La questione è un'altra, ancor più essenziale e stringente : era raggiunta nei primi lavori una forma qualunque di arte ? La risposta non può essere che negativa.

E in quanto a verismo, sperimentalismo ecc., si può subito dire che il mondo dell'Oriani fu sempre quello dello spirito, anche nei primi romanzi e nelle prime novelle, che le sue creature, anche se viste prima nella realtà della vita, fu-

rono trasformate dalla sua fantasia e che gli eccessi furono, se mai, romantici e non veristici, che anche delle passioni più morbose e sensuali fu da lui tentata la spiritualizzazione, che la sua verità fu sempre soggettiva.

Solamente che lo spirito è falsato, la fantasia corrotta e iperbolica, l'elemento soggettivo non sincero, perchè l'autore è in preda ad un'ossessione e comprende sè ancor meno che gli altri.

Eppure egli fu spesso collocato tra i naturalisti più audaci.

La verità più semplice è che l'Oriani è fuori della sua strada, perchè fuori del suo stesso spirito, e che lungamente la cercherà. Ma prima di ritrovare l'arte, dovrà ritrovare se stesso, liberarsi da tutte le scorie, sottrarsi a tutte le sovrapposizioni. Più di un decennio trascorrerà prima che egli possa sentire e capire la propria anima, e anche allora avrà dei dubbi e delle perplessità, che stenderanno altri veli sul suo spirito e sulla sua arte; quando, finalmente, egli sarà davanti a se stesso, in tutta la genuinità del proprio sentimento, sarà alle soglie della grande arte: la fantasia gli aprirà tutti i cieli più tersi, e il cuore gli canterà dentro l'eterna canzone umana.

In nessun artista la storia intima dell'anima sarà tanto simile alla storia della sua arte.

Per ora non c'è che il satanico, il mostruoso, l'orrido, il lascivo; lo stile è povero e dimesso nei primi scritti, ma si va subito elevando e

perfezionando, senza uscire però ancora dai limiti dell'artificiosità. Anche quando, come in *Al di là*, in *No*, in *Violoncello*, l'espressione sembra seguire tutte le tortuosità e le complicazioni del sentimento e del pensiero, si sente lo sforzo, l'artificio, lo strano; anche quando lo stile diventerà immaginoso, le immagini saranno torbide, gonfie anch' esse della vita iperbolica, che la scomposta esuberanza dello scrittore presterà ai suoi eroi.

Di queste sue prime figurazioni si può dire ciò che egli stesso in quest'epoca dirà dell'opera del Verdi e di Hugo: che per lui il personaggio è una forma vuota, nella quale gittare indifferentemente una passione o un pensiero, che lo animi di quella vita eccessiva, cui l'uomo non prova davvero se non in qualche terribile coincidenza.

Perciò i suoi personaggi sono tutti senz'anima, i caratteri rigidi e unilaterali, i fatti fuori delle ordinarie contingenze, le passioni morbose e ardenti. Tutto questo mondo è fuori della vita reale e di là d'ogni sana fantasia, e la sua rappresentazione necessariamente falsa e fuori dell'arte.

Giuda è l'eroe che informa tutti i personaggi, da *Memorie inutili* a *Quartetto*, ma Giuda stesso non è un eroe preso dalla vita o una creazione poetica sia pure irreale ma artisticamente vera, è una figura storica falsata da un' interpretazione strettamente soggettiva, una forma vuota anch'esso, riempita dall'Oriani con tutti i va-

neggiamenti e le smanie, che costituivano adesso il suo mondo intellettuale.

Giuda non è che una proiezione di questo Oriani giovine, ribelle di istinto ma esagerato per proposito, e rappresenta l'elemento satanico di tutta questa prima produzione inartistica. Ugo Olivieri, la marchesa di Monero, Oddo, Ida sono tutti ritratti di quest' unico eroe declamatore, e sono l' Oriani stesso, ma non l' Oriani vero, come tanto spesso si è ripetuto da tutti coloro, che credettero di poter rifare la biografia dell' autore sulla falsariga dei suoi romanzi, sì bene l' Oriani degli anni giovanili, dei primi ribollimenti e delle prime ribellioni, e, principalmente, di tutti i fermenti superficiali che non intaccheranno mai veramente le profondità del suo spirito, che manterrà la sua tenera purezza per le opere degli anni maturi.

L' Oriani scambiava la smania, che l' affaticava, per passione, le ribellioni ad alcune forme secondarie della vita sociale per ideale sovvertitore di tutte le antiche basi, la sensualità per amore; perciò nei suoi scritti l' oratoria diventa declamazione, la potenza stilistica si diluisce nella retorica, l' analisi si perde in minuterie e in lungaggini, mentre tutta l' opera naufraga in un mare tempestoso di violenza e di irrealità.

Tutte le persone di questi primi lavori parlano troppo e agiscono poco, e l' autore parla più di tutti, e in tutta questa loquacità si stempera e si perde il dramma. Perchè l' Oriani anche in

questa epoca, nonostante la superficialità di tutte le sue concezioni, sente la drammaticità della vita, l' urto costante delle passioni e degli eventi, il tragico quotidiano di tutte le esistenze. A lui manca la *vis comica*, e non è una deficienza: è l' interezza e la profonda serietà del suo carattere, la passionalità del suo temperamento, la violenza del suo spirito, che gli vietano il riso, rivelandogli la vita nel suo aspetto più severo. Egli non raggiungerà mai il comico; le pochissime volte, in cui vorrà tentarlo, riuscirà a tale miseria, che il suo vero essere risalterà dal contrasto con fortissimo rilievo: *Pollice verso* della prima maniera, *Il velocipede* della seconda, ne dànno la misura.

Ma il dramma in tutti i primi lavori fallisce anch' esso, perchè è narrato, non vissuto, ricercato, sforzato, non spontaneo, quasi perduto tra innumeri descrizioni e deviazioni, per episodi divergenti e secondari, con elementi estranei, spesso estraneo anch' esso all' anima dei protagonisti.

L' autore avvertiva la drammaticità vivente in ciascun individuo, ma molto confusamente, e le sue concezioni risentono di questa torbidezza, e tutta l' arte, di conseguenza, riesce tumultuaria.

L' Oriani non si rese conto di queste deficienze e di questi errori, persistendo per più di dieci anni a voler creare nell' arte con questi elementi il tipo dell' uomo moderno, mentre del tempo,

in cui egli viveva, non riusciva a cogliere ancora che le contraddizioni più appariscenti e più effimere, senza penetrare mai nel profondo delle anime, dove risiede sempre la verità della vita e dell' arte.

Egli, sì, ha accolto tutte le nuove teorie, e con esse ha formato la coltura dei suoi personaggi: sa che la legge non può separarsi dai fatti considerandola come un ideale esterno imposto loro dall' intelletto, ma è invece l' essenza del fatto stesso, la sua eterna identità attraverso le sue inesauribili differenze; sa che la filosofia è l' universale e la lirica l' individuale; che nel diritto civile la personalità ideale sostituisce la persona reale; che la lingua è un organismo vivo e che in ogni parola si nasconde una filosofia; egli è per questo verso l' uomo moderno, ma d' altra parte tutta la sua scienza non è il sostrato su cui pensa e costruisce, ma la materia stessa delle sue costruzioni. E perciò ne viene fuori tutto un pesante bagaglio culturale, che aggrava eroi ed eroine, così che tante scene sembrano sedute accademiche, tante descrizioni sfoggi di erudizione, mentre lo sfondo sembra un grande apparato di sapienza. I romanzi, le novelle sono pieni di disquisizioni, di monologhi, di discussioni, e dove non parlano i personaggi parla l' autore, come in *Contrabasso,* che discute e pontifica per tutti.

L' uomo moderno, com' egli lo concepisce, è il ribelle in tutte le manifestazioni della vita

sociale, e perciò egli ha l' anima aperta ad accogliere tutte le impressioni dell' orrido, e può violare impunemente tutti i più sacri e tradizionali affetti, ed invertire le valutazioni, e può ancora elevare il vizio a passione, e questa giustificare. Ne nasce così una letteratura brutale, scettica, oscena, senza verità e senza profondità, nella quale solo a quando a quando s' eleva una voce pura o trema un sentimento veramente umano, mentre qualche visione poetica vi sembra sperduta e straniera. Pure, sono queste rare trepide voci e questi fantasmi solitari l' espressione più viva, sebbene ancora incosciente, della sua anima, e, come l' alba della sua arte futura, preludono a quello che sarà il magnifico meriggio della sua maturità.

Noi andremo via via notando nell' esame particolare dei singoli lavori le varie deficienze e i vari pregi e vedremo quanto dell'Oriani futuro è già in germe in questi primi tentativi; per ora basti dire come il ritratto di Jela in *No* riveli una non comune sicurezza di tratti, e come Rocco di *No,* e Anna di *Violoncello* precorrano altre mirabili figure simili del *Nemico,* del *Triciclo,* di *Disfatta,* di *Olocausto,* di *Incenso,* della *Figlia di Gianni.*

Nella tela generale di ognuno dei lavori del primo decennio, nelle teorie che vi sono espresse, nell' azione che vi è svolta, nelle discussioni, nei tipi v' è l' Oriani posticcio e cerebrale: sotto tutto questo mondo fittizio di esagerazione e di

violenza, di oscenità e di morbosità batte il cuore dell' Oriani più vero, e se noi ci astraiamo un momento dalla baraonda, che risuona alla superficie, lo sentiremo palpitare per i sogni e nei desideri più puri, per la tranquilla giocondità familiare, per la serena contemplazione dell'arte, di commossa simpatia per ogni anima umile, di delicata pietà per ogni dolore. Così ci risuoneranno lungamente agli orecchi, anche dopo aver letto le opere migliori, alcune delle più accorate pagine di *Violoncello,* in cui la sua anima umana soffre di pietà per quell' umile creatura di sacrificio, che alleva il figlio non suo, torturandosi nel lavoro e morendo poi di amore e di sfinimento; così ci richiamerà ancora ai desideri della casa tranquilla e calda di affetto qualche pagina di *Contrabasso,* che ricorderemo pensando al povero suonatore vecchio che aspira alla pace domestica come al suo paradiso, e fitta sempre ci rimarrà nel cuore la triste e lacrimosa figura del povero gobbo in quelle mirabili pagine di *No,* che ne narrano il martirio.

Ma voci, sorrisi, fantasmi, aspirazioni di umana tenerezza sono così tenui e nascosti, così sperduti nella risuonante baldoria orgiastica dell' azione principale, che solo chi ha familiare, attraverso tutte le opere, l' anima dell' Oriani, può notarli. Nemmeno egli stesso se ne rendeva esatto conto.

Alla superficie c' è ben altra roba: c' è la negazione della famiglia, come in *Memorie inutili,*

la celebrazione del vizio, come in *Al di là,* le passioni ignobili di *Sullo scoglio,* le ribellioni di *No,* c' è l' amore al brutto e al raccapricciante, la lascivia, la bestemmia. Anche nell' età matura l' Oriani, per esempio, si soffermerà davanti allo spettacolo della morte, ma riverente e pensieroso del mistero d' oltre tomba; ora, invece, vi assiste come assisterebbe ad uno spettacolo teatrale, senza sentirne pietà nè ripugnanza, solamente tenuto da una malsana curiosità. Più tardi egli contemplerà la morte col pensiero teso verso l' invisibile, e con un accorato senso umano di pietà per l'agonizzante; ora osserva solo, freddamente, minutamente, da medico, non da uomo e tanto meno da artista.

In *Olocausto* parlerà della morte di Tina, ma con quanta semplicità e commozione! « Tina era già spirata silenziosamente, e, con la bocca ancora aperta nello sforzo di un grido, che non aveva potuto uscire, guardava. A certuni pare che i morti abbiano ancora uno sguardo; la signora Veronica ebbe questa impressione, vedendo dietro l' azzurro delle pupille la stessa ombra mesta, come quando la fanciulla con la fronte sopra una mano s' incantava per ore intere ».

In *Ad oltranza,* invece, nessuna partecipazione dell' anima dello scrittore al lugubre spettacolo, nessun sentimento, nemmeno di orrore. « La morente era una vecchia grinzosa senza nè capelli nè denti, con la faccia grinzosa e macchiata come da contusioni; stava a mezzo sentoni sul letto,

colla testa su di una spalla, nell' atteggiamento di un sonno grave e respirando a stento, giacchè il respiro prima di uscirle sulle labbra, doveva passarle brontolando tra vari strati di catarro ». « Accesi uno zolfanello, glielo appressai spiando se la fiamma tremava; ma improvvisamente la vecchia sussultò. Le avevo inavvertitamente con la fiamma bruciata la punta del naso.... Poi dilatò gli occhi, aprì le labbra quasi ad uno sbadiglio e ripiegò il capo ».

Questa era l' arte di Oriani in questo periodo: riproduzione della natura voleva essere, quanto più possibile fedele. Così, quando il vizio generale della concezione mancava, rientrava il canone artistico a scompigliare ogni bellezza ed oscurare ogni visione.

Eppure in *Quartetto* egli affermerà che l' arte non ha altra missione che quella di far dimenticare la vita rappresentandola, di illuminare la realtà trasfigurandola nel sogno.

Accanto all' orrido il lubrico, continuo, ossessionante, pervadente tutto e tutti, le persone come le situazioni, le concezioni come le espressioni. Anche le immagini e le frasi dei momenti più innocenti sanno spesso di lascivo. « La natura vegliava in quella quiete lunare, dice ad un certo punto, come una bella donna sul letto al chiarore del suo lume di alabastro ».

I due primi romanzi sono un' orgia continua; in *Gramigne* la sensualità ricorre ad ogni tratto, in quasi tutte le novelle, da *Pollice verso* a *Sullo*

scoglio; in *No* diventa più rara ma più intensa, in *Quartetto* è alquanto spiritualizzata. Ma non è lussuria comune; è come una mania, elevata a materia d' arte, che non è solamente un' irrompente sensualità di un organismo giovane e focoso, è vizio raffinato, delitto sessuale: donne perdute, adultere, amori sibaritici, passioni carnali di figli verso la propria madre; un' amoralità cinica, che fa ribrezzo, senza riuscire a toccare i limiti dell' arte; figli che parlano della propria madre come di una prostituta, il vizio sublimato a passione, l' onestà abbassata sino alla scioccheria, ogni comune valore capovolto. E tutto ciò senza convinzione, ma per mania del nuovo e dello strano, per tendenza declamatoria, per amore di contraddizioni e di contrasti.

In tutta questa prima parte, ma in questa sola, della sua attività letteraria egli è un retore: lusso di immagini, fantasia eccitata, sentimenti accesi, ridondanza nella forma, vacuità nel contenuto, sproporzione tra i motivi e gli affetti, sentenze, paradossi, e sopra e attraverso tutto la declamazione, alta, sonora, tanto più alta e sonora quanto meno attinge di profondità e di convincimento.

Tutta la prosa dell' Oriani dà l' impressione di una costante e forte concitazione. I pensieri, le idee, gli affetti si succedono con una rapidità enorme; sembra che l' autore non trovi riposo, spinto dall' urgenza del proprio pensiero, dalla pressione del sangue nel cervello, dall' accaval-

larsi continuo delle idee. È una grande piena di fiume, e, come in essa, il periodo è furioso, scomposto, agitato, e il pensiero spesso torbido. Lo stile è un po' tribunizio, e questo carattere non andrà mai perduto completamente; ma mentre nelle opere della seconda maniera esso salirà sino all'eloquenza e la visione si allargherà magnificamente, abbracciando tutta l' umanità, ora invece lo stile discende sino al vaniloquio e la visione si restringe in una cerchia angusta che spesso racchiude anche una concezione falsa o un tipo innaturale.

Tra le caratteristiche di questo periodo è quella del costante abbassamento della donna e dell' amore. La donna è un essere debole, pauroso, meschino; in lei tutto è contradditorio e incompiuto; è astuta e bassa, è capace di tutte le vigliaccherie, frivola e pronta nello stesso tempo al delitto. Ella non è degna di amore: di lei non dovremmo amare che la forma, e amarla solo col senso e con la fantasia; quindi non una donna, ma molte. « Maometto, che era un genio, sentì l' inferiorità della donna e la escluse dal cielo, moltiplicandola negli harem ».

Non dunque amore per lei, ma sensualità, lussuria, godimento: l' amore lasciamolo per le figure immortali, che ci traversano la fantasia nell' ora della creazione.

Anche più tardi ripeterà qualcuno di questi giudizii sulla donna, e l' amore sarà ancora diminuito, ma per altra ragione ben più alta, per-

chè egli non considererà i vincoli sessuali se non sotto il loro rapporto alla specie e alla famiglia, nel supremo interesse della società.

L' amore per la donna è una forma di debolezza, ed ha quindi tutte le forme del capriccio e dell' ingiustizia.

Pur non di meno tutti i romanzi e tutte le novelle sono racconti di amore, e la donna, che è tanto avvilita, è spesso posta, per una delle non rare contraddizioni dell' autore, più in alto dell'uomo, e donna Augusta in *Viola* e Ida in *No* sono più profonde e più eloquenti di tutti gli eroi degli altri romanzi.

Ma tra i tipi di donna egli non vedrà per ora che la gran signora o la gran mantenuta, la ricchezza signorile delle antiche case aristocratiche, o lo sfarzo enorme e carnevalesco delle donne equivoche. All' antica nobiltà egli pensava sempre con nostalgia : l' aristocrazia dei modi e del lusso era ancora per lui, burbero di maniere e gran signore solo nell' ingegno, un segno di eccellenza, e ad essa ritorna spesso col pensiero in entusiasmo, e ora che è morta ne fa l' elogio funebre, passionatamente, mentre della borghesia dà giudizi taglienti. E per la costante sua predilezione dei contrasti, egli non descrive che il grande fasto o l' estrema miseria. Della gente umile non sa cogliere nessun tratto spirituale, non vede che lo spettacolo della loro povertà, e anche questo nel suo lato più orribile. « Gli abituri sono luridi, la gente miserabile vive di

piccoli furti, miserabile si aiuta di piccole o di grandi miserie, miserabile non capisce l' orrida bruttezza della propria vita piu che l' orrida bellezza del sito. Il fiume è presso, il rio ancora più, eppure cenci e pelli sono di un colore e spesso di un odore indefinibile ».

Ogni artista vede e sente la realtà a modo suo, ma la realtà ritratta puramente e semplicemente come da un apparecchio fotografico resta natura inanimata, se il cuore o la fantasia dell' artista non la penetri, non l' avvivi, non l' illumini di sua propria luce. Il vero artistico e il vero di natura non sempre coincidono o almeno non coincidono in tutto. Questo l'Oriani per ora non ha inteso, e perciò non perviene al regno della bellezza: l' arte gli rimane in gran parte estranea. Quando non falsava lo spirito, lo sopprimeva; appena la fantasia romantica taceva, subentrava la formula naturalistica; e però si originava quello strano dissidio e quello stridente squilibrio che tanto dispiacciono nelle prime opere.

Tutta questa torbidezza e tutte queste manchevolezze di visioni si riproducono anche nella forma, per l' immancabile e stretta aderenza della forma al contenuto nell' opera d' arte. Pesantezza o ridondanza, aridità o secentismo si alternano senza posa in questo periodo: la lingua è spesso povera e qualche volta scorretta, lo squilibrio nell' economia delle opere stridente. Ci sono libri, come *Memorie inutili*, in

cui l' azione centrale è ridotta a ben misera cosa, mentre almeno i due terzi del volume sono occupati da digressioni, soliloqui, discussioni, piccoli episodi divergenti ed inutili; novelle in cui l' introduzione è più lunga del racconto, come *Contrabasso*, come *Viola*; romanzi, come *Al di là*, in cui l' autore è da cima a fondo irresoluto e tentennante tra la lettera e l' esposizione, non trovando mai la forma adatta alla narrazione, e in tutte le opere poi lo stesso tono per tutti gli argomenti, la stessa cultura per tutti i personaggi e per tutte le dimostrazioni, un' uguale concitazione per tutti gli affetti, in tutte le contingenze: uniformità di visione e di tonalità, parificazione di tutti i caratteri, livellazione di tutte le passioni.

Pure già da queste prime opere s' indovina il futuro grande scrittore. Tutti gli elementi dell' arte matura vi sono contenuti in germe: *Sullo scoglio* prelude a *Gelosia*, in *Diapason*, attraverso la fantasiosa ricostruzione, s' intravede lo storico, che in *Matrimonio* e in *Fino a Dogali* esaurirà tutte le esagerazioni dei giudizi paradossali per salire sino alle vette della *Lotta politica* e della *Rivolta ideale*. *Al di là* ha una prosa di tale scintillio e pieghevolezza da far presentire tutta la magìa dello stile dell' ultimo periodo, alcune pagine di *No* sono degne di essere accolte in un' antologia, che si volesse fare dei migliori brani dell'Oriani, in *Violoncello* trema un' anima poetica e musicale, che si espri-

merà ancora con più profondità, ma non con maggiore ricchezza, in *Disfatta,* in *Ombre d' occaso,* in *Incenso.* La stessa esecuzione di *No* è di tale rapidità ed unità, che solo *Vortice* può reggere al paragone, e per tutti i volumi v' è un costante sforzo di meditazione, un tentativo permanente di penetrare il fondo delle cose e delle coscienze, e una sorgente fresca, viva, zampillante di immagini e di pensieri, un' analisi cosciente e minuta, una non comune serietà di propositi, nonostante le giovanili e superficiali vanterie di qualche prefazione.

Le irrequietezze, le ribellioni, le negazioni sono le manifestazioni precipitose di una straripante esuberanza di forze della giovinezza e inesperienza dei limiti e dell' essenze dell' arte, ma gli stessi errori, le stesse deficienze, le stesse esaltazioni lasciano vedere un fondo di artista in maturazione, una mente poderosa, che sarà una forte promessa per l' avvenire.

Il periodo di transizione.

Matrimonio.

Matrimonio è un momento spirituale importantissimo nell'opera di Alfredo Oriani, perchè ferma una delle tendenze più caratteristiche del suo temperamento di uomo e di pensatore.

Sino ad ora egli è stato il negatore, il ribelle, in contraddizione costante con la società e i suoi istituti, pronto alla rivolta, al sarcasmo, al motteggio, adoratore della violenza, amante della libertà sotto tutte le sue forme, nello Stato, nella società, nella famiglia.

La sua stessa vita era stata un limpido commento di questo atteggiamento. Ma l'Oriani capiva se stesso meno ancora di quanto lo comprendessero le folle :. e la prima contraddizione fu tra lo scrittore e la vita profonda del suo spirito. Questo squisito artista, incomparabile esploratore di anime nell' età matura, non conoscerà mai completamente se medesimo. I contrasti, così violenti e pieni di fiamme nei suoi libri, sono nella sua anima : ma egli non ne avverte che un disagio, che gli lascerà solo dubbi e scoramenti, che gli amareggeranno la vita, e crederà in buona fede che il fondo del suo pensiero e del suo sentimento

sia di ribelle, mentre le rivolte non saranno che effimere fermentazioni cerebrali, che si esauriranno con la giovinezza; solitario tra gli studi e i fantasmi della sua arte, guarderà la vita da lontano e la vedrà nell' unilaterale forma della lotta, in cui egli accetterà, glorificandola, solamente l' opera negativa e distruttrice, plasmando i suoi eroi in questa ingannevole visione, illuminandoli di luce sinistra.

Eppure nell' anima gli cantava, segretamente, come una piccola ininterrotta fontana nella notte, la poesia della famiglia nella sua tranquilla giocondità, e trilli di bambini, sorrisi di donne, voci dolci e gravi di uomini gli lasciavano gli occhi fissi e gli orecchi intenti come in un incanto di sogno.

La sua anima viveva di questa vita, a sua insaputa.

La poesia di una tale visione anima pagine intere anche dei primi volumi, ma egli le ha scritte, illudendosi che si trattasse solo di arte oggettiva, come se vi possa essere arte, a cui l' artista non presti tutto se stesso. L' arte non è che una riproduzione della natura, fortunata quando fedele: questo era stato il suo primo canone artistico, e per esso egli credeva di indulgere a quelle forme di vita sentimentale, che egli si illudeva di non accettare e tanto meno di riprodurre in se medesimo. Invece, ogni volta che gli vien fatto di fermare lo sguardo sulla vita e sugli affetti familiari egli vi s' indugia involontariamente, e

allora la sua parola è più calda ed appassionata, i suoi colori più delicati, e gli occhi gli splendono di una luce nuova, mentre sulla bocca gli trema la tenerezza di un sorriso. Più tardi, nelle opere della sua arte vera, egli sarà suscitatore mirabile ed appassionato di indimenticabili figure femminili in gioia o in dolore, nel quadro della famiglia, o in tristezza per desideri puri travolti dalla bufera crudele delle vicende.

Matrimonio rivela il vero Oriani. Lo squilibrio dell' economia del libro è ancora il segno del disordine interno, che nell' esuberanza di un potente intelletto e di una fantasia fervida, che non aveva trovato ancora il proprio freno nell' arte, doveva necessariamente sconvolgere tutte le concezioni; la forma dell' esposizione, che finge tutta una lunga lettera al Dumas figlio, è ancora l' indice della smania di un ingegno, che, non avendo ancora fermata la propria vera originalità, era costretto a ricorrere a questi piccoli espedienti strani di novità; l' indagine e la ricostruzione storica rivelano già la profonda tendenza dello scrittore verso le originali sintesi e la comprensione della vita dei popoli e delle sue ragioni; l' impeto, con cui è scritto il libro, è la forma precipitosa e immaginosa del retore e l' efficacia potente dell' oratore. Tutti i pregi e tutti i difetti dell' opera dell' Oriani. Ma la sostanza vera del libro è nel sentimento delicato della famiglia che avviva le ultime pagine. Lì è il vero Oriani.

Per questo *Matrimonio* è di tanta importanza,

sebbene l' argomento e il suo svolgimento non meritassero l' onore di un volume così ponderoso. Ridotto a meno di un centinaio di pagine, avrebbe avuto ben altra efficacia e altro valore, mentre nella veste, che gli ha dato il suo autore, è prolisso, a volte stucchevole, pesantissimo per tutta la lunga prima parte.

« La formazione della famiglia, avvenuta quasi integralmente nella preistoria, non era e non poteva essere che il risultato di un istinto : nessuna delle grandi facoltà dello spirito o delle grandi correnti prodotte dal mareggiare infinito dei fatti vi aveva recato il concorso della propria direzione o della propria atmosfera ».

Questo è l' argomento centrale, che, sostenuto da argomenti sussidiari e animato da tutta la scintillante eloquenza dell' Oriani, avrebbe potuto dar vita a un libretto caldo di convinzione e impetuoso d' entusiasmo.

Invece il libro, così com' è concepito, lascia l' impressione ch' esso sia stato scritto non tanto per difendere il matrimonio, quanto per combattere le idee del Dumas, mentre invece in esso l' Oriani aveva messo, a tratti e a sbalzi, tutta la sua fede per l' istituzione familiare. È che l' opera ebbe origine occasionale. Fu cominciata a scrivere nell' agosto del 1883, quando in Francia si combatteva la battaglia parlamentare intorno al divorzio e in Italia se ne cominciava a parlare; interrotta per una lunga malattia dell' autore nella seconda metà dell' '84, fu ripresa

nel febbraio '85, quando in Francia il divorzio era stato votato e in Italia già si discuteva. In Francia strenuo propugnatore era stato il Dumas con *La questione del divorzio,* scritta per rispondere all' abate Vidieu, e allora « un frate illustre, il padre Didon, dell' ordine dei domenicani, era salito sul pulpito di Saint-Philippe du Roule per sostenere con disciplina moderna di argomenti e impeto lirico di eloquenza il libro dell' arcade abate, che sembrava aver compromessa la vecchia tesi cristiana con una retorica egualmente infelice nelle idee e nelle frasi ».

Il Dumas fu vittorioso : l' Oriani volle contrapporglisi, riprendendo l' argomento del padre Didon, in Italia malamente storpiato dal Passaglia, ex-gesuita ed apostata. Un libro per un tema tanto grosso e contro un contraddittore così formidabile doveva essere un libro di cultura : l' Oriani, giovane bollente, orgoglioso e cupido di fama, non poteva aver minor proposito. Da ciò l' errore. Poteva essere una polemica, serrata, veemente, diritta, come lo è più di una pagina della seconda parte : ne uscì invece una costruzione storica di maniera, convenzionale, in gran parte inutile.

Tutto il libro vuole essere una battaglia contro il divorzio nell' interesse dei figli e dell' unità ideale della famiglia come prodotto sociale.

L' Oriani ha voluto narrare la storia della famiglia, il suo svolgimento in una serie di forme, che salgono perfezionandosi sino alla monogamia,

la quale monta ancora e tocca l' indissolubilità nell' idea cristiana oltre i limiti del mondo nel seno stesso di Dio, mentre le plebi, sebbene incapaci di sentire l' altezza metafisica di tale dogma e la delicata poesia di tale rito, l' accolgono inconsciamente nel costume.

L' autore conchiude per l' annullamento del matrimonio solo dei coniugi senza prole rimasti semplici amanti, perchè, quando la natura non consenta a certe famiglie di organizzarsi nella discendenza, la società non deve mantenerle indissolubili contro lo scopo stesso per cui le aveva affermate tali, e nemmeno deve sottomettere tale nuovo diritto dei coniugi a misure speciali di durata o di età, giacchè la loro unione infeconda è fuori della storia e della natura.

Ma poichè egli aveva dovuto dimostrare questa sua tesi, si era rifatto dalla preistoria di tutti i popoli ai tempi nostri, attraverso tutte le forme politiche, sociali, economiche e religiose, indugiando tratto tratto a discutere lo stato di natura. Due terzi del volume sono occupati da questa indagine, e non sono i migliori, sebbene vi si senta un ingegno scrutatore potentissimo, che saprà più tardi far rivivere secoli intieri della nostra storia. Vi sono deduzioni, intuizioni, che starebbero bene anche nelle forti opere posteriori.

Nell' India, per esempio, egli vede benissimo come i rapporti intimi della famiglia oscillino nella confusione, perchè al di sotto di essi manca l'unità dello Stato e al di sopra di essi quella

della religione, mentre la legge, che vi provvede, è un vago precetto morale, uno statuto dell'abitudine meglio che un ordine politico, il quale è tutto nelle caste.

Di questi esempi se ne possono citare diecine.

Sul Cristianesimo ha dei lampi magnifici d' illuminazione (siamo lontani omai dalla lettera a Giuda Iscariota). « La tomba divina era vuota non solo del corpo, ma dello spirito del Signore. Cristo era altrove, secondo egli stesso aveva detto ai discepoli, che cercavano il suo cadavere: — E cercate voi il vivente tra i morti? Non è qui, è risorto. — La cristianità disillusa abbandonò il regno di Gerusalemme, che fu presto riconquistato dai saraceni; ritornò in Occidente non avendo nulla guadagnato nel sentimento religioso. Cristo era nell' idea. Quindi lo spirito si rimise a cercarlo, iniziando quel lungo dissidio del pensiero e della forma cristiana non per anco concluso ».

Egli sentì tutta la forza delle idee universali: di Roma e del Cristianesimo. Questo sentimento lo accompagnerà per tutte le opere di pensiero. In questa prima, che possiamo dire di storia, nonostante il tono polemico ed aggressivo, la mente sintetica dell' Oriani fa le sue prime prove: si sente, sotto tutti i paradossi, gli scintillii, le assurdità, un' acuta tendenza a penetrare la ragione intima dei fenomeni storici e ad ordinarli attorno al loro centro ideale.

Fin tanto che il centro della vita, egli dice ad

un certo punto, rimaneva nella storia, l' uguaglianza assoluta tra uomo e uomo era impossibile, mentre con lo spostamento della vita nel dato ultramondano e la conseguente negazione del mondo, l' eguaglianza assoluta non solo fu possibile, ma subito realizzata.

Ma insieme con le osservazioni profonde e le indagini penetranti stanno paradossi strani. Per spiegare la superiorità dell' uomo egli si avvale di un modo semplicistico e buffo: « poichè l' amore era il massimo momento della vita, e l' uomo vi era attivo e la donna passiva, quegli stava sopra e questa sotto, l' uomo volle rimanervi ». E accanto ai paradossi si rinvengono giudizi falsi come questo: « La divisione del lavoro nel campo economico suggerì la graduazione gerarchica nel campo militare », o avventati, come quest' altro: « L' infanticidio, così frequente nelle grandi città ai nostri giorni, non ha quasi cangiato, e deriva sempre dagli imbarazzi che l' allevamento del bambino cagionerebbe alla vita della ragazza povera o della vedova ricca ».

Così moltissime relazioni e discendenze tra fenomeni sociali, politici, religiosi, che si trovano affermate nel libro e che tante volte sembrano assurde, e spesso sono strane, dovute, al solito, alla mania del nuovo e del paradossale, si debbono intendere, per poterle accettare, come relazioni ideali, anche quando sembrano presentate come discendenze e rapporti storici e reali.

Tale mania del nuovo gli fa talora valutare fal-

samente alcuni miti. « Se la natura è ancora per lui (il Greco), egli spiega una volta, un tutto indecifrabile e un terrore gelido gli passa a volta a volta per l' anima, egli esprime in *Pane* questo terrore e lo colloca, ultima divinità, negli antichissimi boschi d'Arcadia; ma poco dopo ride del proprio spavento, e dà a *Pane* una siringa ». Non questa è l' origine di Pan: il popolo greco volle esprimere in lui il proprio sentimento della natura, che non riusciva ancora a comprendere, e più tardi, quando non l' ha tuttavia compresa ma l' ha sentita poeticamente, riunisce tutte le sue voci misteriose e melodiche nel dolce lamento del dio sulla siringa. Ma il valore del libro, dicevamo, sta nella seconda parte, nella concezione della famiglia, anzi nel sentimento, che è come il nucleo vitale di quella concezione.

Qualcuna delle idee antiche lo persegue ancora: la donna è tuttora giudicata come nei primi lavori letterari, nella lettera di *Riccardo ad Enrico*: ella vive da parassita nella società, perchè nessuna forma sociale ha origine femminile. I primi pasti umani furono ancora bestiali, tra la bassa furberia delle femmine e la massiccia prepotenza maschile: « forse il pranzo non fu senza ringhi, senza ladrerie di lei, senza zampate di lui ».

Sono però piccole prevenzioni che lasciano alla concezione della famiglia tutta la sua luminosità. La donna è già elevata con la maternità, che è il vincolo umano più alto e indissolubile, diritto e

dovere ad un tempo, scaturenti dalla natura e sanzionati dalla società per la necessità più elementare della sua vita: « La maternità non si lascia e non si riprende: è infrangibile. Il figlio reclama la madre, che non può mai abbandonarlo. Qualunque sia il dissidio tra i coniugi, non può ripercuotersi giuridicamente fuori di loro ».

La indissolubilità del matrimonio affonda fin qui le sue radici. Il matrimonio è « la sottomissione di due vite alla vita sociale nel riconoscimento della fatalità che la governa e le impone la serie delle forme storiche ». Esso è quindi l' elemento primo ed eterno delle costituzioni sociali: ogni sua disgregazione scompagina fatalmente la società. La famiglia è un sistema di allevamento, ma è pure, e sopratutto, un istituto spirituale. « La famiglia ripete lo Stato nella struttura, nella popolazione, nei caratteri, nei tipi. Autorità e libertà vi si osteggiano: come lo Stato, essa non è la somma degli individui, ma una diversa unità: esisteva prima ed esisterà dopo di loro ». A questo concetto e al supremo interesse dei figli egli si richiamerà sempre, d' ora in avanti, ogni volta che discuterà intorno alla famiglia, mentre la poesia della più intima e più affettuosa vita domestica tralucerà da tutte le sue concezioni, tra le maglie di tutti i pensieri, al fondo di ogni sentimento. Nessun libro, oltre *Matrimonio,* parla distesamente della famiglia, della sua necessità, delle sue tenerezze, chè anzi in molte opere essa è violentemente negata, ma sem-

pre, in tutti gli scritti, c' è una visione di gioie e di raccoglimenti di focolare, che è come un lembo di cielo azzurro che allegra tutta l' anima. Non l' amore fa risuonare le corde della sua devota tenerezza, chè egli concepiva l' amore come rapina e come necessità fisiologica e sensuale, e l' unica volta che vi fece veramente partecipare lo spirito ne determinò la disfatta; non l' amore, dunque, gli canta dentro le sue note più dolci, ma la raccolta serenità della pace familiare.

Olga del *Nemico,* in mezzo ad una vita di dissoluzione e tra le ansie e i terrori dell' opera distruttrice, a cui aveva consentito di partecipare, ritorna con la fantasia e con l' affetto alle umili occupazioni casalinghe e non sogna che una casetta lontana, perduta nella steppa, accanto a Loris; in *Gelosia* Mario è disperato che tutte le frenesie sensuali imposte all'Annetta non siano riuscite a staccare menomamente la donna dalla famiglia. « Che cosa era dunque quel loro amore di amanti, che egli credeva il più potente della vita, se le sue maggiori conseguenze, come la nascita della Gigina, invece di scardinare il matrimonio, si adagiavano naturalmente nel suo quadro, raddoppiandone il valore ? ».

In *Bicicletta,* come qui in *Matrimonio,* l' Oriani difenderà la continuità del matrimonio anche di fronte all' adulterio. La moglie non è più l' amante : una sua infedeltà non può riguardare i bambini e i loro interessi. La moglie infedele non può essere nè uccisa nè scacciata : i figli domandereb-

bero dov' è la mamma, ed ella verso di loro non è colpevole. Questo profondo suo convincimento l' Oriani lo manifesterà ogni volta che se ne presenterà l' occasione. In un monologo di *Ombre d' Occaso, Il marito che uccide,* esso è rappresentato drammaticamente nell' orrore di Livia per il padre che le ha ucciso la mamma per una colpa d' amore.

La donna è nata per essere madre e la generazione è un dovere, il più alto segno della nostra umanità, dirà in *Disfatta*. La maternità è quindi sacra : nessun altro interesse le può contrastare e tanto meno le si può sovrapporre. Il matrimonio fecondo non può quindi che essere indissolubile, ma esso, basato su un istinto, deve rigorosamente rispondere alle leggi naturali : il matrimonio deve essere di giovani. I matrimoni di vecchi sono la più misera e la più ignobile forma di prostituzione, o, come in *Disfatta,* un pietoso inganno crudelmente punito dalla stessa legge violata. « L' amore di Bice e di De Nittis era stato come una rivincita di anime, ebbre della propria immortalità, contro la legge della natura, la quale si rinnova nelle stagioni e perisce quando non può più rinnovarsi ».

In *Matrimonio* è lo stesso principio.

La famiglia luceva all' Oriani nell' animo come una lampada sacra, e le pagine in cui egli la difende sono di una eloquenza concitata ed appassionata, che rivela il vero suo animo. Il libro era nato d' occasione, ma poichè esso trattava pro-

blemi, le cui soluzioni facevano parte dell' orditura di pensiero e di sentimento dell' Oriani, appena dalla storia si passa alla polemica, si sente un cuore che batte fortemente e un intelletto che per la battaglia, che gli è cara, ha affinato tutte le armi.

Non è vero che l' Oriani sia nel suo fondo un negatore, nemmeno nel primo periodo della sua produzione: leggete *Matrimonio,* penetrate attentamente *No* e *Il nemico* e ve ne convincerete. L' Oriani vero sta in tutti gli atteggiamenti spirituali meno appariscenti, in tutte le sfumature appena avvertibili, in quel senso vago di tenera simpatia con cui guarda alle anime umili, agli affetti più delicati, e che costituisce il tono generale di tutti i romanzi, sta in quella nostalgia accorata e non confessata della famiglia, che vela le sue più lucide concezioni e che sarà tutta la sostanza di un romanzo mirabile: *Olocausto.*

Tralasciate le intemperanze, le ribellioni, i paradossi, i cinismi, o sorvolate: essi sono un inganno, come lo furono per l' autore; rintracciate la sottostante vena affettiva, ricca, originale, genuina. Se la critica vale a qualche cosa, il suo ufficio è appunto in questo: leggere più attentamente degli altri, spogliare di tutte le scorie, ritrovare la sostanza vera: ciò serve ai lettori, che sono sempre distratti, e desiderano piana la via, e giova alla giustizia.

Matrimonio si presta a tutto ciò: per questo

abbiamo ritenuto opportuno esaminarlo per disteso a questo punto della nostra indagine.

Matrimonio è la prima opera di passaggio alla vera originalità dell' Oriani; le opere storiche e *Il Nemico* compiranno la transizione.

Le opere storiche e Il Nemico.

Noi non tracciamo qui i lineamenti dell' Oriani storico, nè facciamo l' esame delle sue opere di storia: vogliamo solamente mostrare come queste rappresentino uno stadio nella formazione spirituale dell' autore.

Matrimonio aveva rivelato il suo vero essere: era bastata un' opposizione polemica, perchè l' Oriani si liberasse improvvisamente di gran parte delle scorie che l' opprimevano e lasciasse irrompere i sentimenti più riposti del suo animo con tutta la foga della lunga compressione e l' entusiasmo della scoperta di se stesso.

Un ritorno alle antiche concezioni era presso che impossibile: col *Nemico* sembreremo ancora ricadere nel lubrico e nel satanico, ma saranno le ultime convulsioni di un' anima in crisi, risuscitate anche dal soggetto del romanzo.

L'azione sarà più dell'esterno verso l' interno, più dell' argomento verso l' animo dell' autore, che si sentirà trascinato dalla violenza stessa della sua concezione artistica, nata da prima solo come una profezia delle future fortune della Russia, che non dello spirito del romanziere sul-

l' opera d' arte, nonostante che le ultime delusioni di scrittore gli tengano l' anima in tumulto.

L' Oriani pensava già dai tempi di *Diapason* che la nuova civiltà era orientata verso la Russia: « quando tutta l' Europa guarda verso l' America, tu, nipote di Colombo, hai guardato verso la Russia », aveva egli scritto al Barié, e in tutte le opere storiche successive ripeterà, allargando e delucidando, tale concetto. La nuova civiltà sarà essenzialmente russa, perchè nella vecchia e stanca Europa l' unico popolo ancora giovane e originale è il popolo russo. Ma il nuovo orientamento sarebbe stato impossibile sino a che la grande nazione fosse rimasta chiusa entro le linee rigide dell' assolutismo, della servitù, della casta militare, dell' aristocrazia; tutte le vecchie forme dovevano prima abbattersi, perchè le meravigliose energie d' un popolo nuovo alla storia potessero contribuire, libere dall' immane secolare servaggio, all' opera di civiltà. E poichè il nichilismo non aveva dato che vittime isolate, fallendo al proprio scopo col creare solo dei martiri e degli apostoli, rassodando, invece di scuotere, il potere monarchico, così una nuova forma di rivolta appariva necessaria: una sollevazione generale di intiere classi, una rivoluzione senza tregua e senza quartiere, da cui fosse bandita la pietà e in cui fossero permessi la devastazione e l' assassinio.

Era dunque un concetto e un programma politico sorto su un fondo di meditazione storica ed

esagerato dallo stato d' animo dell' uomo in quel momento, non un' intuizione artistica. L' Oriani volle costruirvi su un romanzo, nel quale un individuo incarnasse la sua idea; l' arte non lo soccorse, nè lo poteva soccorrere.

Non era più nemmeno una visione; era un'ossessione che si voleva concretare, delle profezie che volevano assumere parvenza di realtà attuale, fantastica costruzione politica che tendeva a diventare arte. E invece l' ossessione falsò l' anima dei personaggi, la profezia si tramutò in retorica, che talora arrivò ad assurgere all' impeto dell' eloquenza, ma che rimase sempre fuori di posto nel romanzo, la politica non avvivò il dramma.

Invece l' Oriani, trascinato dal suo stesso soggetto, che trattava, si ritrovò improvvisamente davanti a tutti gli antichi fantasmi del suo spirito, e il suo cervello ricominciò a fermentare: perciò il *Nemico* si riavvicinò a *No,* a *Gramigne,* a *Memorie inutili.*

Ma non per questo il romanzo può essere assegnato alla prima maniera: vi sono pagine e pagine che indarno si cercherebbero nel periodo precedente, una forza di penetrazione storica, che non era possibile prima della *Lotta politica,* un vigore di prosa che solamente dopo il lungo travaglio di pensiero di quest' altro decennio di meditazioni si poteva conseguire. Esso sta al limite tra *No* e *Gelosia*; ha tutte le aberrazioni e i difetti del primo, e tutta la potenza narrativa del

secondo; caratterizza magnificamente questo decennale periodo di transizione, in cui il lungo e amoroso studio storico ha temprato lo stile e acuito la mente del suo autore. Col *Nemico* egli è alla soglia della sua grande arte; e se di questo romanzo noi, nell' esame particolare, daremo un giudizio aspro, sarà solo perchè saremo costretti a guardarlo in se stesso, senza relazione allo svolgimento artistico dell' Oriani, solo nel suo organismo di racconto, che rivela più difetti che pregi.

Quando scriveva il *Nemico,* l'artista e il pensatore erano già formati, si erano maturati quasi violentemente in un decennio di assiduo lavoro e di intensa meditazione su tutti i problemi della nostra storia. La storia egli la concepiva come un dramma, la studiava come si studia la vita, faceva risorgere tutte le morte passioni, riscatenava tutte le antiche lotte, quasi lottava e soffriva e godeva anche lui con gli uomini del passato, che richiamava alla vita dal loro sepolcro, e con essi amava e odiava. Con essi tutti, e perciò la sua ricostruzione ha quasi sempre la potenza del dramma e nello stesso tempo l' obiettività dell' indagine disinteressata; egli era artista e perciò sapeva riaccendere in ciascuno la sua speciale anima, ma non violava quasi mai la realtà storica.

La severità dei nuovi studi gli comprimeva e ratteneva la fantasia troppo sbrigliata; la necessità di indagare e lo sforzo di comprendere anime umane realmente vissute lo allontanava a poco a poco da tutte le aberrazioni e le assurdità delle

prime concezioni; il nuovo abito, che veniva assumendo, di collegare tra loro una moltitudine di fatti isolati e di abbracciare in una sola sintesi tutto un periodo storico, gli slargava la cerchia della sua visione. Così si andava formando l' artista colla stessa stoffa del pensatore.

In questo periodo della sua attività letteraria storico e artista si aiutano a vicenda: l' intuizione artistica lo mette in immediato contatto con le anime dei grandi trapassati e gli svela segreti che indarno avrebbe tentato di risolvere con l' arido esame dei documenti; il senso storico gli rattiene nei limiti della realtà psicologica tutte le concezioni artistiche.

Forma e contenuto si vanno amalgamando, ciò che significa che l' opera d' arte sta veramente per spuntare.

Gli antichi motivi dei primi romanzi orianeschi non sono perduti, ma subiscono un' evoluzione: non abbiamo più i tipi rigidi e irreali di ribelli e di negatori, ma avremo l' esaltazione di tutte le nature violentemente grandi: di Catilina, del Valentino, di Ezzelino III da Romano; la glorificazione di tutti i dominatori: Bismarck, Napoleone, Ignazio di Lojola, « la più austera, impenetrabile figura del suo secolo », e il suo ordine « pel sogno grandioso di dominare tutta la società in tutte le sue istituzioni con tutti i mezzi », e l' umiliazione di tutti quelli che la storia aveva esaltato ma che non seppero esser pari alla loro prima

grandezza, che si rivelò in tal modo effimera, uomini o stati, Cola di Rienzo e Venezia.

L' amore per la strada, lunga, serpeggiante, bianca, sempre uguale a se stessa, lo seduce ancora; lo aveva ammaliato nella prima età, ed egli ne aveva parlato in *Gramigne*; ora ripiglia il motivo poetico, elevandosi di tono e di pensiero, e scrive *La via Emilia,* in cui palpita, quasi, il senso dell' infinito della vita, intuito e sentito dall' immobilità della strada secolare, dove innumeri passi erano trascorsi e innumeri pensieri erano trasvolati senza lasciare traccia. Ancora però la fantasia è troppo indisciplinata e la retorica troppo appariscente, e lo sfoggio dell' erudizione gli guasta ancora, come una volta, le più belle pagine, così come prima gli aveva deformato il disegno di un lavoro, appesantito le più argute polemiche, intorbidato le più fini meditazioni. Altri atteggiamenti si vanno modificando radicalmente. Sino ad ora egli ha guardato la vita quasi nelle sole sue forze brute, ha avuto mente solo agli istinti più bassi, alle aspirazioni meno nobili; adesso comincia a penetrare nell' intimo delle anime, a risalire le correnti più spirituali, a penetrare nelle regioni più profonde dei fatti umani. Cristo compì nella storia una delle missioni più alte: il sentimento religioso sarà in qualche romanzo futuro la nota più nobile dell' anima di qualche protagonista; forze spirituali latenti stanno al centro vitale di ogni civiltà la quale è retta da esse sole e può morire solo

quando l' ideale, che le sta a base, l' ha abbandonata per cedere il posto ad un' altra idea: nell' arte ventura dell' Oriani lo spirito starà al centro di ogni concezione; ora egli ha trovato che « le grandezze del cuore valgono quelle dell' ingegno, perchè la vita e la storia hanno egualmente bisogno di tutti gli eroismi di sentimento e di pensiero », ed ecco che il nuovo giudizio varrà per la valutazione storica e per la creazione artistica.

La retorica dei primi scritti è superata, è diventata potenza, nerbo, vigore di prosa; la declamazione si è elevata sino all'eloquenza. Il retore è stato ucciso. V' è in questi libri di storia tutta la foga, la passione, l' abbondanza dell' oratore. E l' eloquenza non è nell' accensione delle immagini, nell' ampiezza del respiro oratorio, nella rapidità del pensiero; è nella sostanza stessa degli scritti, scaturisce dalle profondità di un forte convincimento, si arricchisce di tutti i frutti di una lunga meditazione, si colora di tutti gli affetti dell' autore.

Ed è un tipo singolare d' eloquenza, che non ha riscontri nell' oratoria precedente, o almeno che non si identifica con nessun tipo classico di eloquenza. Non è l' oratoria larga, maestosa, solenne, che piacque ai nostri massimi scrittori del cinquecento, ma nervosa, quasi di comizio, d' improvvisazione, caustica, effervescente, saltellante, concisa. Le frasi hanno talora la brevità e la profondità oscura del Bovio, tal' altra il calore di

Mazzini, più spesso la irrequieta mordacità di Pietro Sbarbaro, e s' avvicina al tipo del Ferrari, pur mantenendo sempre un' impronta personale originalissima e un' efficacia somma.

E ciò che sembra improvvisazione non è superficialità, ma facilità e immediatezza di espressione, il carattere tribunizio è impeto e passione, mentre la varietà del tono sta ad indicare la varietà di uno stile, che attingeva la sua forza e il calore da un animo ricco di tutti gli affetti, da una mente acuta e largamente nutrita di dottrina, che gli permetteva di tacere tutta la preparazione erudita e di esprimersi per giudizi o per rapide sintesi, rendendo possibile quella concisione, che è quasi sempre il segno di uno spirito sovrano.

Con le opere storiche egli perfeziona la sua arte; la storia doveva diventare con lui una resurrezione, non un racconto; perciò tutte le figure, le piccole e le grandi, non sono tracciate con le sole linee principali e generali con cui passarono alla storia, ma sono ricreate, come nell' opera d' arte, riprendono l' intiera loro veste umana, anima e corpo, son fuori d' ogni carattere leggendario, immuni da ogni esagerazione, con tutte le loro debolezze e i loro eroismi umani, di cuore e di pensiero. Rivivono nella rievocazione come
nato a ciascuna di esse, ha esplorato i sentimenti
erano vissute; l'animo dell'artista si è avvici-
di tutte, s' è messo in immediata comunicazione con esse, mentre lo storico vigilava perchè qual-

che fantasia poetica non alterasse i lineamenti di alcuna.

La prosa s' è fatta lucida, serrata, precisa: talora la concitazione delle stesse vicende che narra, è drammatica e precipite. « Ezzelino non piega, raddoppia i supplizi, prende Brescia, assedia Mantova, fronteggia tutti i nemici, che aumentano e si mutano contro di lui in Crociati; difende Padova, ritrascina Treviso nella propria alleanza, accampandosi con una temerità solamente giustificabile dal genio o dalla disperazione sotto le mura di Milano. Allora l' idea regia di Berengario, che lo trasportava così alto, vanisce come uno dei tanti miraggi della storia: le rivolte divampano sotto i piedi di Ezzelino, i tradimenti lo cingono, gli abbandoni lo scoprono. Solo, è ancora così terribile che la sua ritirata pare un trionfo, ma una ferita cogliendolo al tallone come Achille dissipa il terrore del suo nome e della sua spada. Ezzelino è vinto, preso, calpestato dai villani, riparato nella tenda dei traditori dalla loro stessa ammirazione, ove muore senza gittare un lamento, più sublime nella superbia di quest' ultimo silenzio, che nel fracasso di tante incredibili vittorie ».

La forma aderisce così bene al contenuto, che qualunque altra maniera sembrerebbe impossibile, il sentimento poetico anima tutte le scene, la potenza della visione avviva ed avvicina ogni spettacolo, ogni paesaggio, ogni azione.

Mano felice ebbe sicuramente chi una volta

scelse e riportò ad esempio la breve e pur tanto magnifica descrizione della ritirata di Russia: « Ma il medesimo eroismo, che aveva incendiato lungo la marcia dei francesi ogni villaggio, brucia Mosca; il più grande incendio della storia illumina la più breve delle sue conquiste. I Russi, già chiedenti pace a Smolensko, la ricusano a Mosca; la ritirata è inevitabile ed impossibile. L'esercito cinque volte decimato riprende la via di Parigi lontana come un sogno; ma la Russia insta feroce ed innumerevole da ogni banda; a Malo-Jaroslavetz gl' italiani salvano il passo alla grande armata: la confusione del terrore penetra nelle fila fracassate dei suoi reggimenti, che non trovano più nè generali nè bandiere, non hanno più nè armi nè viveri, ignorano le strade e non s' intendono l' un l' altro, non sanno ancora il perchè della prima vittoria e non impareranno mai la ragione di quella suprema sconfitta. Poi la neve bianca fredda incessante acciecante confonde cielo e terra, copre cavalli cannoni strade fossi fiumi villaggi città campagne; cancella gradi, gela armi mani occhi parole cuori pensieri. L' esercito non è più che un' orda; la Russia non è più che una bufera; la follia della morte sibila fra il silenzio della neve che cresce sotto i piedi e sulle spalle, abbattendo i vivi e seppellendo i morti. I cosacchi turbinano, si lasciano dietro qualche macchia di sangue che la neve nasconde prontamente, e scompaiono nella neve. Solo Napoleone, pallido, più terribile di quel-

l' uragano, più freddo di quel ghiaccio, più grande di quel silenzio, cammina alla testa di tutti, pensando ancora. La sua guardia stretta dietro di lui pare un corteo di ombre dietro un fantasma ».

Così il racconto storico è già opera d' arte.

Con tale ricchezza di colori e di pensieri, dopo la piena decennale maturazione, egli si apprestava a scrivere i suoi capolavori : *La disfatta, Ombre d' occaso, Sul pedale, Olocausto, Incenso.* Egli aveva scosso da sè tutto l' inutile e ingombrante bagaglio della prima giovinezza, aveva rassodato la sua cultura, irrobustito il suo stile, purificate le passioni, mentre i fantasmi poetici gli alitavano davanti agli occhi nell' abbarbaglio delle più luminose visioni. Il regno della bellezza gli si apriva davanti agli occhi in una chiarità primaverile.

La Maturità.

Di tutte le classificazioni degli uomini, aveva egli detto in *Fino a Dogali,* la migliore resterà sempre quella del temperamento spirituale, che, aiutato dall' interpretazione della loro vita, spiegherà meglio d' ogni altra le loro opere.

Questa massima vale per la maturità dell'Oriani, del suo spirito come della sua arte. Nella giovinezza egli aveva tentato di sopraffare la vita coll' impeto di un temperamento esuberante che credeva di trovar la verità in un mondo spasmodico di brame incomposte e di fantasmi accesi da strane passioni, in un mondo paradossale ed iperbolico, che non era riuscito a comporsi ad unità nè a quietarsi in alcuna serena fantasia poetica, originando delle forme letterarie tumultuarie e false; più tardi la severa disciplina degli studi e della meditazione aveva calmato il suo spirito agitato, apprestandogli tutte le armi per combattere in sè tutti i nemici della sua stessa arte; ora è la vita stessa, che ha compiuto la faticosa opera. L' Oriani ha ritrovato il suo vero Io ed è per la prima volta davanti a se stesso, nella piena e sicura spiritualità del suo

temperamento, nella delicata sensibilità del suo cuore, nella più vera originalità della sua mente. Dalla *Disfatta* alla *Rivolta ideale* egli narrerà, per vari aspetti e in varie voci, qualche volta la storia della sua vita e più spesso quella del suo spirito, si confesserà con la sua arte davanti al Dio, cui tendeva con tutte le forze dell' animo in un' incessante e vana ricerca dell'Assoluto.

Quasi tutte le opere di questo periodo sono autobiografiche, ma non nel senso comune della parola, perchè egli in verità non dirà che raramente i casi semplici e dolorosi della sua vita, ma nel senso più alto di storia spirituale, perchè non c' è volume in cui egli non rappresenti con commossa immediatezza il suo mondo di desideri, di sogni, di disinganni, di speranze, in cui egli non faccia palpitare il suo sentimento religioso e tutti gli affetti più cari e più segreti del suo cuore, non esprima i suoi dubbi e le sue credenze.

Pure, questo intimo e invincibile bisogno di confessione non gli impedirà di guardare al mondo circostante; chè anzi ora egli saprà penetrarlo veramente, poichè guarderà alla vita altrui con quella tenera simpatia, che gli consentirà di avvicinarsi alle anime semplici e umili, che sono sempre le più sincere, e vedrà il male e il bene, e saprà compatire e comprendere.

Solamente, questo mondo si verrà gradatamente velando e colorando della tristezza, che i casi della vita ammasseranno nell' anima dell' artista, e da *Gelosia* a *Olocausto* a *Incenso* il

tono generale si andrà affievolendo e le voci si faranno sempre più fioche e intime. I sentimenti che egli indagherà saranno sempre più delicati, i drammi che vorrà esprimere si verranno a mano a mano interiorizzando, il mondo sarà più spirituale e la visione sempre più poetica.

Non sarà una deformazione: sarà sempre la realtà, ma più profonda, più intima, e se anche sia un po' soggettivata, ciò non vorrà dire che sia stata falsata, perchè ciascuno di noi vede il mondo e la vita dal proprio angolo visuale e li colora leggermente del proprio stato d' animo; la realtà obiettiva nuda e bruta non appartiene che alla scienza, l' arte la spiritualizza, la illumina del proprio sorriso, la ricrea, senza per anco deformarla.

Egli ha raggiunto la sua maturità artistica: non si può dire più che da *Gelosia* agli ultimi scritti ci sia una costante e rigorosa ascensione: egli potrà dare ora il suo capolavoro, come potrà darlo più tardi. Ancora vi saranno brevi ritorni, qualche caduta, delle note crude, dei toni troppo accesi: un paesaggio d' arte vario, con ombre, riflessi, luci, con avvallamenti, con alture. Egli è già formato: se apre gli occhi, il suo mondo gli è sotto in un' unica visione, perchè già chiaro dentro di lui; egli non dovrà che ritrarlo; se potesse, scriverebbe tutti in una volta i suoi ultimi libri.

L' amore, il sentimento religioso, l' ispirazione poetica, la sensibilità musicale non attendono altre gradazioni; l' uomo, il pensatore, l' artista

non subiranno più un vero svolgimento. Si tratterà solo di sfumature, di ritocchi, di piccoli rifacimenti, di trasformazioni insensibili: tra la *Disfatta* e la *Rivolta ideale* vi son quasi dodici anni, ma è sempre lo stesso mondo di pensieri e di affetti, la stessa incomprensione dell'amore, il medesimo anelito verso l' ignoto e il divino, l' identica affannosa ricerca della verità, una uguale esaltazione di tutti i valori spirituali e sempre la stessa viva fresca sorgente di poesia.

Vivezza d' immagini, chiarezza di pensiero, delicatezza di sentimenti e di tinte, limpidezza cristallina di prosa, armonia, sobrietà, vigore, tutto quanto poteva contribuire a far grande l' arte di questo originalissimo scrittore, si ritrova negli scritti degli ultimi anni.

Punti oscuri ve ne sono ancora, ma questi, come i singoli pregi di ciascun lavoro, noi rileveremo nell'esame particolare delle opere. Per ora notiamo i caratteri generali e comuni.

L'Oriani non fu un convinto d'amore. Tutti i romanzi, le novelle, i drammi sono affollati di donne e di amori, ma l'amore vero manca.

La prepotenza del pensiero gli disperdeva sempre tutte le più care illusioni: donne e amore sono guardate da lui con occhio troppo scrutatore, perchè possano serbare il fascino, che deriva quasi sempre da quella specie di mistero che li avvolge. « Il sogno rinnovato dai poeti nelle generazioni invocando la donna bella ed amante, alla quale tutto il cuore possa aprirsi e

la mente piegare nella stanchezza delle visioni troppo remote, non si formò mai nel mio spirito », egli confessa.

La donna non è mai nelle sue creazioni completamente bella e quasi mai amante; l'amore non è nei suoi libri che una ricerca indarno continuata di opera in opera. L'eterno femminino dell'Oriani bisogna ricercarlo altrove: nelle deboli creature di sacrificio, nelle soavi fanciulle sognanti la pace e la felicità in un sentimento più alto dell'amore, nei poveri esseri smarriti che si stringono al cuore i piccoli cari sogni che la bufera della vita ha scompigliati, ma che anelano, se mai, alla famiglia, alla casta gioia del focolare domestico, non all'amore e tanto meno alla passione.

La donna fu dall'Oriani guardata nella giovinezza con troppo disprezzo, e l' amore non fu per lui che una semplice funzione naturale per la perpetuazione della specie. La stessa maternità nelle prime opere è per l'Oriani priva di qualunque poesia e di qualunque fascino, e anche ora, qualche volta, la considera come un' inferiorità della donna, con occhio di naturalista e non di uomo e tanto meno di poeta. « Qualunque tentativo di lei per sottrarsi alle conseguenze di questo fatto, dice a un certo punto della signora Annetta, troverebbe un ostacolo infrangibile nella sua coscienza di madre, nell' inferiorità della femmina dinanzi al maschio che l' ha fecondata ».

L'amore è istinto di riproduzione ed è diletto del senso, null'altro, e vive di rapina. La felicità è piuttosto nell' amare che nell' essere amato: una concezione di maschio ghermitore.

Più tardi la donna è sublimata perchè madre: la maternità è sacra. Tutto nella donna, corpo ed anima, è egualmente atteggiato dalla maternità; la vergine-madre è il simbolo umano più alto, la verginità la più nobile delle attese.

Ma all' amore egli non arrivò mai: non vi arrivò, forse, come uomo, non potè esprimerlo come artista. Noi nulla sappiamo e nulla possiamo dire, anche sapendo, delle sue relazioni femminili: qualche confessione che è qua e là negli scritti è troppo vaga e fuggevole. Certo egli dovè sentire fortemente il morso della gelosia, ma ai primi amari disinganni il suo animo si spogliò per sempre d'ogni illusione: « Per credere alla donna bisogna averle sempre creduto: quindi coloro che dovettero dubitare troppo presto, dubiteranno sempre, e gli altri, che non credettero subito, non crederanno mai ».

Questo atteggiamento desolatamente scettico si riprodurrà davanti a tutte le donne. Egli non dovè conoscere mai profondamente l'animo femminile nell'amore, come non lo conobbe negli affetti più puri della famiglia; dei tesori dell'animo della donna egli non dovè mai godere. L' illusione, il culto della donna nasce nella casa, dalla culla, col sorriso della mamma, colle tenerezze della sorella: l'Oriani fanciullo non

amò e non fu amato. « Non amavo alcuno: il cane col quale avevo giocato da bambino era morto da un pezzo », egli narra, senza tristezza, perchè a vent'anni la vita trova conforti da per tutto e si rifà, almeno provvisoriamente, d'ogni sventura. Ma la tristezza gli venne dopo, e tutte le carezze che non aveva avuto le cominciò a sognare, e ne sentì la nostalgia. Negli ultimi anni della vita l'amore gli procurò l'ultima amarissima delusione, e allora riversò sul suo figliuolo tutte le tenerezze, di cui egli non aveva potuto godere. Ma la lunga abitudine di disamore, se gli lasciò un fondo opaco di amarezza, gli ottuse per sempre il senso dell'amore, uccidendogli ogni dolce sogno sul nascere. Egli cercò in regioni più alte il suo ideale, illuminando con le fulgurazioni della sua arte e le accensioni del suo sentimento altri cieli e altre anime.

Le donne non furono che bellezze per qualche fuggevole bramosia, e la loro bellezza stessa è spesso delicata e malaticcia, perchè il segno della sofferenza e della stanchezza dà al volto femminile una nuova e più acuta seduzione sensuale. Capelli folti, occhi grandi ombrati da ciglia lunghissime hanno quasi tutte, e tutte, quasi, qualche dissonanza nelle forme.

Le donne non l' attrassero, non furono per lui mai veramente belle e il loro sorriso non ebbe che il labile incanto di una visione fugace. « Nessuna immagine femminile mi risorge adesso nella memoria dalle sue più oscure lontananze,

quando le carezze al bambino son come l'ombra e la rugiada che salvano i fiori troppo teneri: tutte le altre donne che conobbi più tardi passarono invece senza avermi conosciuto per non tornare mai più. Comunque ad altri apparissero belle, i miei occhi sentirono allora così vivamente i difetti della loro bellezza che oggi ancora soltanto per quelli potrei riconoscerle, mentre la mia anima ha dimenticato per sempre i loro amori indarno caldi del raggio o frizzanti dell'aroma primaverile. Che cosa avrei potuto chiedere loro che non chiedevano nulla, credendo di concedere tutto in una breve ebbrezza, sulla quale il pensiero s' innalzava come un vapore tosto disciolto dal sole o disperso dal vento? ».

Che cosa poteva egli chieder loro e che cosa potevano esse dare? Nulla: quando si fanno di tali domande, l'amore è per sempre morto nel cuore o non vi è nato mai. L'Oriani sarà condannato ad una ricerca affannosa dell' amore, perchè questo può essere ucciso, può non esser spuntato mai, ma, o morto o non nato, l'anima ne sente sempre la mancanza, perchè esso è un bisogno del nostro spirito, che non si può annullare, se non soddisfacendolo, e quando noi chiudiamo tutte le porte della nostra speranza e della nostra gioia di fronte ad esso, restiamo in uno stato d' irrequietezza, che ci risospinge verso la ricerca, e noi ci rimettiamo in via senza saperne nè la causa nè la mèta, soffrendo d'un male indefinito.

Ciò accadde all'Oriani, e per tutte le sue opere c'è questo stato di disagio, che culmina in *Oro,* dove trova la sua più completa espressione.

Qualche volta egli s' affacciò all' amore, ma se ne ritrasse quasi subito: Olga del *Nemico* apre il cuore alla passione, Nanna degli *Ultimi barbari* risogna l'amore negletto e perduto, la figlia di Gianni ha l'anima delicatamente amorosa, ma è figura incompiuta, come monche e manchevoli sono Olga e Nanna.

L'Oriani analizzerà sino alla fine il triste martirio di Tina, la povera anima violentata insieme con la sua purezza, narrerà tutta l' ossessione suicida di Romani in *Vortice,* ma non riuscirà mai a una compiuta creazione d' amore: ogni volta che volle rappresentarlo, vi sostituì inconsciamente un altro sentimento. In *Memorie inutili* è retorica giovanile, in *Al di là* è vizio, in *Gramigne* esaltazione morbosa, nel *Nemico* c' è la condanna dell'amore, in *Gelosia* le furie gelose di Mario sono più che altro un frutto di sensualità, di invidia, di egoismo, nelle novelle della *Bicicletta* semplice sensualità, nella *Logica della vita* pentimento e rimorso; l' amore vero non è attinto mai, e quando l'Oriani vi fissò il suo sguardo, non seppe che affievolirlo sino alla tenerezza, come in *Disfatta,* come in *Notte di Natale.*

L'Oriani riduce l' importanza di tutti i rapporti sessuali: l' amore stesso non è che una forza sessuale nella vita, e la vita è dominata

da leggi ben più profonde ed è in preda a bisogni ben altrimenti vasti. Si può essere come amanti al centro della vita di una donna, ma non si riuscirà mai a costringerla entro la cerchia della propria, e questa tragica contraddizione, antica come lo spirito umano ed espressa con ogni varietà di accenti da poeti di tutte le generazioni, non potrà essere eliminata da alcuno.

L' amore non è mai una forza spirituale, e quando pretende di esserlo si vota da sè ad una sicura e dolorosa disfatta.

Lo spirito, per l'Oriani, ha bisogno di altri e più vitali nutrimenti: l'amore è sempre il nemico dell'anima. « La gloria è la più alta delle solitudini »: l' Oriani visse il più intenso dei desideri di gloria, e uccise ogni compagnia nel suo spirito per lasciarlo solitario dinanzi a se stesso e all' infinito.

Il sogno d'amore, che « comincia nella culla coi sorrisi che la circondano, e forse si ripete nel primo aprile della giovinezza dall'adorazione di quelle stesse donne ancora vigilanti sopra di noi e già gelose di altre donne », il sogno che « infiammandosi ascende allora per un altro cielo pieno di stelle che cantano, di trasparenze che abbagliano, sereno come la fede e tuttavia mutevole come la speranza, che sorvola tutte le nuvole ed insegue in ogni fruscìo un'altra ala fuggente di sogno », questo sogno incantato non gli si formò mai nell' infanzia e nella adole-

scenza nella sua casa triste e disamorata; nella maturità il suo spirito perseguiva altri beni e saliva per più alte e luminose cime.

Perciò egli, che vedeva letterature e vita rigurgitanti e infiammate dell'eterno sentimento, ma che con la mente accesa da altri pensieri e perduta dietro altri ideali non riusciva a penetrare nella viva essenza di esso, popolò i suoi romanzi e le novelle di amori, ma ne esiliò l'amore.

Quello che egli invece sentì profondamente ed espresse in tutte le opere, la parte più seria del suo spirito, fu il tormento del mistero religioso.

Nella giovinezza aveva spasimato nell'incredulità, come gli rimproverava il De Meis in casa Minghetti, ma anche allora si travagliava incessantemente nell' affannosa ricerca: negava, perchè non poteva affermare, ma le negazioni stesse erano lacerazioni dolorose. Il suo animo, pieno di tutti gli entusiasmi e di tutti i fervori, non poteva essere areligioso; i dolori di tutta la sua vita, che si andarono accumulando sul cuore, nella casa, tra gli amici, fuori, mortificandogli tutti i desideri, dai più teneri e puri ai più ardenti e scomposti, e il pensiero costantemente fisso nell'enorme mistero, gli aprirono l'animo ai primi bagliori della fede, elevandogli il sentimento su per i cieli più azzurri e più tersi.

Non c'è volume della maturità in cui egli non narri questo suo intenso lavorio interiore, ma la sua personalità religiosa è intiera in *Ombre*

d'occaso, che è veramente il libro della sua anima.

Leggere *Ombre d'occaso,* sapendo già per quale martirio egli era passato nei venti anni trascorsi, studiando e scrivendo, dietro a tutti i problemi, con purità d' intenti, solo mirando alla gloria, che gli si negava ferocemente, leggere questo libro, già sapendo la tragedia della sua casa e tutto il suo dolore umano, è comprendere il suo spirito nei suoi aspetti più alti e più chiari.

Noi esamineremo qui quest'opera, che è come un intermezzo, una sosta di riposo all'affaticato spirito, che vuole confessarsi davanti all' infinito, di cui è pieno.

Ombre d'Occaso.

LA COSCIENZA RELIGIOSA E IL SENTIMENTO POETICO DELL'ORIANI.

Ombre d'Occaso sono veramente piene di tutta la malinconia di un tramonto. Oramai la tristezza ingombrerà tutte le notti insonni e pensose dell'Oriani, velando le voci che saliranno dal suo animo come da una profondità oscura.

« Tutto è finito. Ogni orma si cancella giorno per giorno dietro di noi, nella notte ci tornano i pensieri lunghi del passato, l' impaziente ironia dei più giovani ci sibila agli orecchi come i venti di aprile fischiano tra i rami secchi, che non possono più rifiorire, quantunque tutto l' albero non sia morto ; e allora avviliti, dimenticati, nella nuova primavera, mentiamo l'ultima volta, vantando la festa della nostra gioventù. Ma nessuno ci ascolta. Tutto è finito, signora. Bisogna tacere ».

I rimpianti gli stringono il cuore come in una morsa, riempiendogli di ombra gli occhi fissi nella contemplazione stupefatta del sogno svanito. Trent' anni di lotta non avevano potuto spezzare la sua fibra, ma lo sconforto si sentiva dietro tutti gli sforzi per resistere ancora, e qualche grido, che ancora gli sfuggiva, non aveva più nè la balda fiducia della speranza nè la sicurezza del trionfo,

ma usciva appannato, grave di tutte le delusioni patite.

L'Oriani era come quei falchi feriti che si posano solitari e aggrondati sulla cima di qualche rupe, guardando alla valle sottostante con occhio umano pieno quasi di dolente passione, agitandosi qualche volta nel desiderio del volo se appaia, vicina o lontana, qualche possibilità di rapina.

Ombre d'Occaso sono piene di quest' intimo dramma. V'è ancora in esse qualche grido festoso, che renderà intelligibile *La rivolta ideale,* ma, come questa, esso non avrà più nulla di comune con la vita tumultuosa dei primi scritti, nei quali si era effusa tutta la gioconda vitalità dell' Oriani, gonfia di promesse e di speranze.

Il libro è composto di scritti sparsi, autonomi, di argomento vario, che l'Oriani ha legati insieme con un vincolo esteriore, un colloquio con una donna della sua fantasia, a cui egli si rivolge e a cui pensa nelle sue veglie e nei suoi sogni.

Comune gli scritti hanno il tono, uniforme perchè il cuore dell' autore è ormai « insanguinato come un campo di battaglia », e perchè la gloria non gli ha arriso, uccidendogli le più care speranze nell' anima, cui ora occupa un' accorata nostalgia.

Il volume contiene quattordici articoli, di cui qualcuno, come *Andrée,* destinato a veder la luce in una rivista, preceduti da un prologo e da una dedica e conchiusi da un epilogo.

La dedica fu scritta dopo il libro, per un amico

morto in uno scontro di treni. *Vox clamans* è intitolata, e sembra veramente una voce che chiami dai misteri dell' al di là ; mai l' anima dell'Oriani ebbe accenti così delicati e fascino così misterioso come in questo breve scritto, in cui egli piangendo l' amico perduto si ripiega dolorando su se stesso con un senso tragico della vita e un lungo brivido del freddo spirituale circostante, con una disperata invocazione alla fede.

« Ieri il tuo Aldo mi scriveva : — Credete voi, maestro, che potremo rivederlo al di là ? — Non lo so, fanciullo; coloro che pensano non sanno nulla, il cuore solo ha le certezze sublimi, la fede delle cose sperate. Se la morte non è un inizio, che cosa cominciò dunque in noi veramente ? Bisogna credere : ogni dolore è un richiamo, e la morte un appello supremo ».

Dalle profondità spirituali dell'Oriani salgono voci gravi, accordi nuovi, mentre strani bagliori solcano il buio, illuminando fugacemente di luce quasi mistica la sua anima.

L'Oriani non è un credente, ma quale anima non s' è imposto, almeno una volta, il problema dell' oltre tomba, quale mente non s' è posata trepidando sul terribile mistero ? Ci son momenti nella vita in cui lo spirito soverchia irresistibilmente la cerchia dei bisogni materiali e il pensiero si smarrisce nell' infinito con un senso invincibile di sbigottimento. La fede, forse, non vincerà il cuore nemmeno in quei momenti, ma

il dubbio, in cui l' anima ha tremato per un istante, è già un principio e una forma di fede.

Le esigenze dello spirito non potranno mai essere soppresse da nessuna concezione materialistica della vita, come non potranno essere appagate da nessuna religione ; ma un' inconscia poesia, che canta in fondo all' anima di ognuno, e quello smarrimento improvviso che si prova immergendosi nell' infinito, e certe involontarie e lunghe contemplazioni e i sùbiti indistinti scoramenti, e quel tendersi dell' anima verso l' irraggiungibile, e tutti i sogni e tutti gli ideali appartengono al regno della fede.

L'Oriani ha una religione : non è un credente, ma porge ascolto a tutte le voci misteriose e fascinatrici che a noi vengono dal fondo di tutte le cose, dalle profondità dell' anima come da quelle del cielo stellato, e questa è la sua poesia e la sua fede. Ogni notte ha per lui un messaggio e ogni silenzio una rivelazione. Non indagate per cercare nella sua anima il segreto e nelle sue opere la formula di quella fede. Egli non ha un Dio cui credere : la sua fede è indistinta come ogni fede vera, come ogni religione veramente sentita, non è che un'aspirazione, non sono che accordi, murmuri, baleni, musiche vaghe, tutta la tenerezza di un'anima che non s'appaga della vita umana, e sa le gioie sublimi di qualche verità improvvisamente scoperta come nella luce di un lampo e senza riscontro nelle leggi fisiche, e conosce la lunga malinconia, che segue al vacillare di una

speranza ultraterrena, e porge ascolto alle voci dell'universo.

Quella formula non bisogna cercarla, perchè manca, perchè deve mancare, perchè se essa fosse svanirebbe la fede. Chi voglia compiere tale indagine compie opera vana, e si avvolge volontariamente in tale intrico di contraddizioni che non ne può più uscire, e ogni ricostruzione diventa arbitraria e falsa.

L'Oriani ha tale ricchezza spirituale, che qualunque costrizione entro i limiti sempre angusti e illegittimi di una definizione diventa una violazione o una falsificazione.

La sua religione è un bisogno dell' animo di oltrepassare i confini dell' umano, e non ha consistenza osservabile; è una silenziosa aspirazione, da cui prorompono a volta a volta gridi di gioia e lacrime di sconforto, non è un sistema e nemmeno un atteggiamento spirituale; è un insieme di bisogni incerti e indistinti, ma egualmente veri in tutte le loro contraddizioni.

Per questo l'Oriani fanciullo, nonostante che all' ultima confessione alla vigilia della prima comunione si senta irrompere violentemente dal cuore « un getto caldo, rutilante di fede » tanto da singhiozzarne di gioia e di smarrimento, dopo il carisma si sente più solo e più desolato di prima.

Per questo egli non ha potuto guardare mai con piena benevolenza alle religioni rivelate, per questo non gli è mai riuscito di creare tipi sicuri

di credenti in perfetta convinzione. Ogni ministro di Dio nelle sue opere è convenzionale, freddo, senza caratteri individuali: l' arciprete che in *No* porta l' olio santo alla madre di Ida, don Giovanni di *Mani bianche,* don Procopio di *Vortice,* don Pietro di *Olocausto,* hanno gli stessi tratti, dicono le stesse cose, sono esemplari di un unico originale, che l' autore aveva trovato nel vecchio bagaglio letterario, senza trasformarlo, senza infondervi alcuna vera vita. La stessa contessa Maria di *Disfatta* è creatura di bontà ma non di religione; e la bontà stessa, appunto perchè fatta tutta una cosa con la religione, resta indeterminata, non si trasforma in vita, non diventa passione. La sua religione è formalistica. A Bice, che si contorce tra gli spasimi dei contrasti interiori, nella dolorosa ricerca di se stessa, ella non sa consigliare che la preghiera, perchè i suoi tormenti non potevano essere che tentazioni del demonio.

In *Gelosia* la religione non serve che a bagnare fugacemente di lacrime il viso leggiadro della signora Annetta in un sùbito e passeggero pentimento dell' adulterio, al quale ritornerà senza rimorsi dopo le prime paure della confessione.

Ma egli riesce incomparabile artista quando esplora le anime e ne rivela quel senso vago ed indeterminato di pena, di estasi, di dubbi, di timori in cui si risolve l' inconscio sentimento religioso, sia che esso trepidi sommesso in povere

anime umili, sia che salga sino alle altezze della poesia o della meditazione con anime elette.

Nessuna religione rivelata è allora confessata, o quando, come per Bice di *Disfatta,* c'è una credenza in ispeciali forme, queste restano pur sempre estranee al vero e profondo sentimento religioso, che resta aspirazione continua e continuamente insoddisfatta verso l' infinito.

L'Oriani come ogni uomo, come tutte le creature della sua arte, cercando il Dio non riesce a trovare la rivelazione, e la religione resta per lui sentimento del divino, che non può concretizzarsi in nessuna forma. Essa è il sentimento vago dell' anima umana che avverte la propria manchevolezza e vuol riempire la vita coi fantasmi mistici e poetici dei propri bisogni. L'Oriani, come tutte le sue creature, è sulla traccia del divino, ma quella traccia non ha fine e non ha mèta reale.

La fede concreta è credenza nel soprannaturale, mentre la vita per l' Oriani resta sempre in balia delle proprie forze immanenti, senza che Dio vi partecipi mai.

Egli aspira all' assoluto, ma il divino non lo sente attraverso nessun rito e nessuna forma religiosa, perciò non aspira a nessuna rinnovazione di chiese confessionali, perciò nel tempio dei cristiani non si ferma mai, uscendone subito, quando qualche volta vi entri, perchè lì non può trovarvi il Dio, benchè forse vi sia « ravvolto nelle ombre e parli nelle preghiere, che le cose belle

innalzano verso di lui ». Dal Convento della Verna sente esulato lo spirito di San Francesco, ma una maiolica di Luca della Robbia compie il miracolo: l' arte lo riavvicina ai cieli.

Sentimento religioso e sentimento poetico si fondono in lui. Giorgi, la figura più delicata e spiritualmente più espressiva delle sue creazioni, effonde tutta la piena dell' animo nella musica, la più lirica delle arti. Egli voleva riannodare il colloquio dell' anima umana con l' Eterno per mezzo dell' arte: la musica sola poteva rivelare il dramma oscuro o luminoso della coscienza di fronte all' infinito, perchè, essendo la sua potenza al di là dei limiti della parola e di tutte le arti figurative, essa sola poteva esprimere lo spirito. Haydn pregava prima di scrivere, mettendo la sua anima in comunicazione con l' inaccessibile: ecco perchè la sua musica riesce ad esprimere rapporti, che si attingono solo nella certezza interiore. Giorgi è come Haydn, con quel tanto di più che l'Oriani ha potuto trasfondere nella figura ideale di quello, che rappresentava uno degli aspetti e una delle esigenze più profonde del suo intimo.

Naturalmente questi aspetti e queste esigenze sono palesi nelle opere della maturità: nei primi romanzi nessun aspetto vero dell' autore trova posto legittimo, perchè l' animo suo non era chiaro nemmeno a lui, e l' esuberanza scomposta e straripante del pensiero e la torbidezza della passione travolgevano in una corrente piena di

fanghiglia precipitosa ogni trasparente delicatezza di sentimento. Più tardi quel fiume vorticoso sboccherà in un lago, dove depositerà tutti i detriti estranei, e ne uscirà placido e chiaro, leggermente colorato d' azzurro, con una trasparenza cristallina sino al fondo. Qualche rivolo fangoso confluirà ancora nelle acque lucide, ma sarà troppo povero per intorbidarne la chiarezza. *Matrimonio* è quel lago di purificazione.

Lo stesso distacco si avverte per l' interpretazione storica e ideale delle religioni, in ispecie del Cristianesimo.

Nelle prime opere Cristo è riguardato con lo stesso occhio con cui lo vide lo spirito pagano del Carducci, predicante la sommissione e la rinuncia a un popolo di schiavi, nella sua opera negativa e deprimente. Nella Lettera a Giuda Iscariota e nel *Nemico* gli contrapporrà il traditore ribelle. In questo periodo egli non vede tutta la profonda portata umana del Cristianesimo, e lo vilipende, come in *Gramigne,* o non lo comprende come in *Matrimonio,* in cui di esso non vede che ignobili recriminazioni.

Poi sentirà tutta la dolce poesia che emana dal mito cristiano e interpreterà stupendamente alcune figure del cristianesimo, ma al fondo di esso egli non penetrerà veramente giammai, appunto perchè il suo spirito urtava dolorosamente come entro una barriera in qualunque limite, che le concezioni religiose volessero segnare.

Così egli non sentì giammai come il profondo

spirito cristiano soddisfacesse anche alle esigenze idealistiche di quella filosofia hegeliana, di cui egli si dichiarava seguace, con l'assorbimento del divino nell' umano, mediante l' attualizzazione dell' assoluto nell' eternità della propria anima. Il cristiano vero sente Dio in se stesso, non lo cerca al di fuori, non lo crea negli idoli, non lo dissolve nei simboli; è l' anima stessa nell' estasi della propria sovranità e immaterialità, che comunica col Dio, che le è immanente, perchè essa coopera alla formazione della suprema realtà divina.

Invece l'Oriani non vedrà che la sola bellezza dei simboli, l' Uomo-Dio morto per l' umanità, la Vergine-madre, la Mater dolorosa.

Cristo è vero solamente come mito, o almeno ogni ricerca storica della sua umanità è impossibile ed inutile, ma la sua incarnazione per redimere gli uomini ha tale fulgore di poesia, che solamente Dante potè esprimerla.

Gesù è sempre da lui pensato come null' altro sognante che la riconciliazione dell' uomo con Dio. La sua grandezza è tutta nel simbolo che rappresenta.

Sulla Vergine-madre parlerà in tutti gli scritti. La Verginità cristiana, dirà in *Disfatta,* non è più la preparazione all' amore, l' attesa della maternità; Maria vergine-madre ne perfezionò la stessa bellezza plastica con una nuova perfezione morale: quindi ella fu la più vera bellezza umana nell' immunità dalle deformazioni del

piacere, e l' eroismo più puro, accettando tutti i dolori dell' umanità nel proprio figlio, senza aver peccato nel partorirlo.

In *Lotta politica* aveva già detto: il dogma dell' Immacolata Concezione fu l' ultima ascensione della donna pareggiata nel Cristianesimo all' uomo con questa immunità dal peccato originale in Maria.

Nella Mater dolorosa l' Oriani amava il simbolo divinizzato dell' amore materno coll' agonia di tutti i dolori e il trionfo finale sulla morte in un rapimento di angeli osannanti, che la trasportavano vivente sul trono di Dio.

Poesia tutti questi simboli espressi dal sentimento religioso di anime essenzialmente liriche, come bisogno di poesia era la stessa preghiera.

Bice, che aveva l' orecchio teso alle voci arcane di un al di là pieno di ombre e di misteri, non sapeva tuttavia pregare che a certi momenti, « quando l' anima, gonfia di poesia, le si alzava spontaneamente verso l' invisibile, e i mistici fantasmi le riapparivano, attirandola sempre più in alto, per un azzurro rorido e vampeggiante di improvvise illuminazioni ».

Per questo egli predilige ed ama la serafica figura di San Francesco, il più poeta tra i santi, e a lui ritorna spesso col cuore e con la fantasia. La redenzione di Cristo non aveva che raddoppiato il dolore umano apprendendo a tutte le anime la nostalgia del cielo. Poichè quindi il soffrire era inevitabile, il santo d' Assisi soffrì

per soffrire, accettando il dolore come una festa là dove Cristo lo aveva accettato come una prova. « Più la doglia universale diventava profonda, e più, egli dice, rivolgendosi a San Francesco, dalla vostra magra figura di affamato traspariva una luce siderale; il vostro sorriso posto come un sigillo sopra la bocca, che aveva inghiottito tutte le amarezze, significò il trionfo di tutti i vinti e fu il solo silenzio davanti al quale s' interrompessero le domande disperate del pensiero ».

San Francesco è il santo del suo cuore, nonostante che egli chiami il monachismo una diserzione e il lavoro una preghiera, mentre il poverello d'Assisi è il più contemplativo tra i beati.

È che l'Oriani era assetato di poesia, e questo bisogno insaziabile di espansione lirica prorompeva col sentimento religioso attorno ai fantasmi e alle figure mistiche più intimamente poetiche.

Ma non era un credente: tutte le religioni furono sempre riguardate da lui con occhio di storico, nella loro genesi e nella loro evoluzione, ed egli amava la religione, non una religione, perchè di tutte vedeva i limiti meschini ed assurdi e le inevitabili falsificazioni, mentre la religione, come forza ed esigenza spirituale, egli sentiva fondamentalmente vera, perchè « l'anima non mente mai a se medesima davanti all' infinito ».

A Bice sfuggiva la necessità di una religione

non creduta, come avveniva a De Nittis; e dietro De Nittis c' è l'Oriani.

In ciò egli risente del suo tempo, perchè il secolo XIX, nonostante i fuochi fatui del positivismo, non fu secolo scettico come era stato il precedente, perchè di sentimento religioso erano impregnate tutte le filosofie e tutte le letterature, e mai, come allora, « tante voci discordi, come disse lo stesso Oriani in *Don Giovanni Verità,* si accordarono in maggiore eloquenza di invocazioni tormentando i fantasmi divini per giungere all'orecchio di Dio. Preghiera e bestemmia, lottando di energia, si fusero nel medesimo singhiozzo ».

Ma poichè la scienza negava e lo spirito, di sotto a tutte le mortificazioni positivistiche, tendeva sempre disperato e dolente verso il cielo, ne nasceva un dissidio spirituale, che per molte anime si risolveva in tragedia. L' ingenua fede non era più possibile, e perciò il sentimento religioso, che nessuna scienza poteva uccidere, diventava un tormento, e ogni fede era un dramma. L'Oriani, che fu uomo vivamente moderno, sentì e visse dentro di sè la tragica antitesi del suo secolo. Perciò non è possibile costringere il suo sentimento entro una formula, perciò ogni classificazione diventa unilaterale e falsa.

« La sua tragica figura dolorante, mi scrisse il figlio Ugo, rispondendo ad una mia domanda, nel sanguinoso corso della vita ha camminato come tutti, ma non alla maniera di tutti, a testa

alta, cogli occhi sbarrati nell'orrendo sforzo di vedere: e giunto alla porta della morte egli ha incontrato Cristo: niente altro ed è tutto. La comunione li aveva identificati, nel senso più alto della parola: San Francesco non credo sia morto diversamente, ed era il suo santo più che Cristo non potesse essere il suo Dio ».

La figura, che con tanto amore traccia il suo figliuolo, è certo la più vera fra tutte quelle fin qui disegnate, ma credo che egli, come tanti altri, sia partito dalla conclusione religiosa della morte per risalire tutto il corso della vita e degli affetti. Tutti coloro che trattarono dell'Oriani furono, come lui, colpiti dal fatto ch' egli morì coi conforti religiosi, mentre la cosa va ridotta alle minime proporzioni di un episodio finale, che può avere una spiegazione psicologica nell'ambiente che lo circondò agli ultimi istanti, nella tragedia di tutta la sua vita, e nei bisogni insondabili dell' animo nell' imminenza della morte, e non può illuminare di sua luce tutto il lungo travaglio spirituale dell' uomo. Egli sapeva che non v' è argomento che provi la verità di alcuna fede, e che di fronte alle esigenze del cuore, che vorrebbe una sola religione, si alza la mente con la critica distruttrice di tutte, e che per questo il sentimento religioso è sempre tragico. Anche all'ora della morte, qualunque sia stata la sua ultima parola, egli avrebbe potuto ripetere, come al figlio del Barone Baratelli, che coloro che pensano non sanno nulla, e che solo

il cuore ha le certezze sublimi ; e se solo il cuore gli parlava allora, davanti al tragico mistero, il pensiero forse gli si stava spegnendo.

Non si può, da un fuggevole momento, forse di debolezza, dedurre tutta una vita religiosa, che fu estremamente complessa, piena di ombre e di luci.

Dove sono profondi contrasti, ogni apparenza è necessariamente contraddittoria ad un'altra, e ogni definizione è vana.

Il sentimento religioso dell'Oriani bisogna riviverlo nel proprio spirito per penetrarlo nella sua drammatica essenza, non si può studiarlo. *Vox clamans,* la dedica di *Ombre d'Occaso,* dà la misura di questa verità.

Il libro, dicevamo, è preceduto da un prologo.

L'autore si sente troppo solo e i soliloqui lo hanno stancato.

« Il sogno rinnovato dai poeti nelle generazioni invocando la donna bella ed amante, alla quale tutto il cuore possa aprirsi e la mente piegare nella stanchezza delle visioni troppo remote, non si formò mai nel *suo* spirito », e perciò egli si rivolge ad un fantasma della sua fantasia, ad una donna sconosciuta e non mai esistita, per « il bisogno supremo di non esser solo e di sentirsi almeno dinanzi il silenzio di qualcuno, che ascoltando *gli* rattenga il pensiero nei limiti della parola ». A questo fantasma femminile si rivolgerà in tutte le soste del libro è da esso prenderà congedo nell'epilogo, come dall' immagine

dell'ultima donna alla quale si è levato il suo pensiero.

A quest'ultima donna egli si rivolge, interrogandola ogni volta che vorrà dire un suo pensiero diverso da quello degli altri. Che ne pensava ella del melodramma? L'autore vi scrive intorno il primo capitolo del volume.

— Qu'est-ce que ça prouve? — domandava un abate uscendo dall'*Opera* dopo avervi udito l'*Orfeo* di Gluck; — qu'est-ce que ça prouve? — domanderà l'Oriani alla fine del capitolo.

Il pensiero qui è legato a tutto quanto l'Oriani aveva già espresso nelle opere precedenti intorno alla musica.

Egli non suonava nessuno istrumento, ma aveva l'orecchio fine e l'animo aperto a tutte le più fuggevoli sfumature di sentimento, che la musica può esprimere.

Uno spirito tanto assetato di poesia, qual'era il suo, e che non era riuscito e non poteva riuscire a costringere il verso entro i limiti dell'arte per dar consistenza ai fantasmi, che gli assediavano la fantasia, e alla passione, che gli tumultuava nel cuore, doveva necessariamente sentire nella musica, che supera, nell' indefinitezza delle sue espressioni melodiche e sinfoniche, ogni potenzialità di parola, una suprema disciplina, alta quanto la metafisica, l' unica arte capace di sentire e di esprimere le convenienze intime e i rapporti misteriosi dei suoni colle idee. Alla musica egli ritorna col pensiero

e col desiderio in tutte le opere e su di essa fonda tutto un libro: *Quartetto;* il suo sentimento musicale è così delicato ed originale, che musica sembrano alcune pagine dei suoi scritti, da *Al di là* a *Olocausto,* perchè veramente la parola riesce con lui a cogliere e fermare i momenti più complicati e più evanescenti dei sentimenti umani e le impressioni più labili e più tenui, i rapporti e le idee più sottili. La musica per lui è l' architettura del linguaggio, superiore alla poesia, che n' è semplicemente l' ornato, e la umanità, prima di possederla come arte, l'aveva certo avuta come ricordo o come presentimento. Tutte le voci della natura dovettero rivelarsi in suoni melodici misteriosi ai primi uomini, e, nell'ultima giornata della storia, musicale sarà forse il linguaggio dominante.

La musica è essenzialmente lirica: la poesia può essere ancora collettiva coll'epica, perdendosi nell'anonimo di tutto un popolo: la musica, anche quando sembra voglia interpretare l'anima popolare, non rende che l' interpretazione personale di un artista, che ha sentito quella anima attraverso la propria. La musica come arte non poteva quindi essere nata che « quando la poesia del popolo, tramontando nella poesia dell' individuo, diventava lirica con tutta la varietà dei ritmi e delle passioni ».

La sua grande superiorità su tutte le altre arti consiste inoltre in ciò: che pur interpretando il sentimento individuale del musicista, ciascuno

può sentirvi tremare il proprio, immedesimandosi coll'anima che la musica ha voluto cantare.

La musica contiene tutta la lirica, ma non può significare nessuna idea, e la parola non può avervi che valore di spunto. Perciò il melodramma non ha ragione di essere, e Wagner, che pretese a resurrezioni storiche e mitiche, riuscì a un mostruoso connubio di arti eterogenee, restando grande nella memoria delle moltitudini solo perchè « in lui il musicista riscattava le follie del drammaturgo e le insensatezze del critico », e dall' intrico della sua coreografia salivano tuttavia ineffabili canzoni.

« Qu'est-ce que ça prouve ? » aveva egli dunque ragione di ripetere coll' ignoto abate matematico; il melodramma è creazione ibrida; la musica sola può esprimere tutto il suo mondo affettivo, ma non oltre quel mondo. Così essa avrebbe potuto rendere l' intima tragedia dell' imperatrice Elisabetta. E musicali veramente sembrano le prime pagine del *Mistero dell'anarca,* nelle quali l'Oriani parla dei sogni e dei dolori della triste donna imperiale uccisa sulla banchina di un lago alpino e delle sue peregrinazioni senza mèta, nell'attesa malinconica della morte, a cui ella guardava da quando l'ultimo legame d'affetto l'aveva, spezzandosi, disciolta dalla vita. Il resto dello scritto è una fantasia socialistoide-romantica, con lo stesso contenuto e non di maggior valore dei versi del Pascoli: « Nel carcere di Ginevra », ma quelle prime pa-

gine ci mettono in comunicazione diretta ed immediata coll' anima dell' augusta donna, che, guardando da anni all' altra riva, « vagava ingannando il lungo desiderio con la finzione di una fuga troppo breve attraverso paesi sconosciuti nell' abbarbaglio di visioni salienti dal fondo verde delle valli e dalle cerule distese del mare ».

Se la dolente imperatrice avesse letto quell'articolo, si sarebbe ella riconosciuta in quel ritratto? Non importa: ella, come tante altre creature, è un fantasma poetico. Quando l'Oriani non scrive di storia, quando non rievoca o non rappresenta figure in libri severi di scienza, è più spesso poeta che narratore.

Chi dunque gli nega questa facoltà? Eppure egli non scrisse versi. *Monotonie* non meritano nemmeno questo nome. Sono spunti, motivi, pensieri staccati, che non partecipano della vita profonda dell'autore; sono piuttosto esercitazioni giovanili su temi comuni, come « L'autunno » e « L' ideale », o pseudo-originalità, come « Il coltello » e « Lo scrofoloso », e sempre soggetti visti nella loro nudità reale, senza che il sentimento li abbia interiorizzati, senza che la fantasia li abbia trasformati in fantasmi poetici. Ogni motivo può essere poetico, ma se l'anima vi partecipi veramente: nessuno lo è, quando manchi l' ispirazione.

All'Oriani succede una strana inversione: che i suoi versi si risolvano nella più nuda ed arida

prosa, senza calore d'affetti, senza splendore di visioni, senza luccichio d' immagini, mentre le sue prose hanno tutta la sostanza poetica.

È che l'Oriani scrisse *Monotonie* nell' infanzia del suo pensiero, quando egli non sapeva ancora che scrivere *Memorie inutili*, e d'allora in poi, salvo qualche rara volta, non ritentò l' esperimento, effondendo tutte le mirabili ricchezze del suo spirito nell'età matura in prose cristalline e duttili, che della poesia hanno tutte le movenze e tutto il contenuto.

In *Monotonie* si sente, talora, un' immaginazione depravata, quella stessa che aveva fatto le sue prime prove in *Memorie inutili*: nello « Scrofoloso », un ammalato della schifosa malattia, col viso gonfio e insanguinato, chiede l'amore ad una suora che ha il corpo di gnomo con un volto d'angelo; nel « Coltello » si celebrano le lodi della piccola arma omicida con crude frasi di assassino, senza che il sentimento ammorbidisca la truce visione o una fantasia potente la ingigantisca. Come in tutte le opere della giovinezza, l'Oriani non concepisce l'originalità che come contraddizione e opposizione al tradizionale. Perchè la viola sta « col capo sì languido che pare assopita » ?

Perchè ? sei pur pallida....
t' intendo, bel fiore;
te, nata nei palpiti
precoci d' amore,

emblema d' insipida
modestia ti volle
un volgo d' ignobili.
E allor fra le zolle,

dimessa la faccia,
ti festi romita;
e i primi rammemori,
bei giorni, avvilita.

L' unica concezione alquanto sicura e personale e animata da un leggerissimo soffio di poesia è quella di « Ninna-nanna ». Due bimbi dormono sulla paglia sorridenti ai loro sogni, nel calduccio dei cenci, di cui la nonna li ha ricoperti, spogliandosene ella stessa, e la vecchia veglia intirizzita tra i lugubri ricordi del passato e la nuda tristezza del presente.

Nè pane, nè minestra
da ieri; in casa una polenta candida
di neve alla finestra.

Il babbo era un assassino, la mamma una sgualdrina: il destino dei poveri.

Che neve quella sera!
Il sangue avea macchiato giù la manica....
Babbo morì in galera.

La mamma era di latte:
portava le sottane alle ginocchia,
battendo le ciabatte,

che la gente guardava,
e più di un bel signor le diede un bacio.
Allora si mangiava....

Ma per il resto pensieri e immagini trite, luoghi comuni o volgarmente nuovi, senza freschezza, senza vera originalità, senza passione, senza fantasia. Confrontate la rondine di « Autunno » con tutti i magnifici squarci di prosa delle opere posteriori in cui ripiglia lo stesso motivo, e vedrete quanto *Monotonie* sono lontane dalla poesia vera!

Ma poeta egli era in tutte le sue visioni. La fantasia gli evocava figure mirabili, il cuore gliele faceva palpitare di commossa tenerezza. Dopo i primi anni, in cui il torrente precipitoso delle sue concezioni tumultuarie trascinava e sommergeva ogni cosa, o lo sfolgorio dei colori troppo vivi delle sue immagini e delle sue visioni gli impediva di esprimere la vera vita delle cose e degli uomini, lasciandolo alla superficie e concedendogli solo il suggestivo splendore del retore, egli arriva alla grande poesia. E la sua lira non è monocorde: ha tutta la potenza scultoria dei tragici, come quando evoca il Valentino o Ezzelino III da Romano, o incide, meglio che Lembach non avesse ritratto coi colori, la testa di Bismarck; tutta la delicatezza appassionata e quasi morbosa dei romantici ogni volta che scende nelle profondità dolorose delle anime delle sue creature o piange sommessamente sui propri sogni infranti. *Disfatta* e *Olocausto* son pieni di questa poesia. Egli sa a volta a volta trarre dalla storia o dalla sua fantasia figure che sembrano di bronzo, di una potenza di linee miche-

langiolesca, e sa pure rendere tutta l' ineffabile melanconia di tramonti veri e di tramonti di anime, le passioni più veementi e gli affetti più delicati. Tutto egli ha, come i grandi signori del pensiero e dell'arte: lo scalpello e il colore, il bulino e il pastello, e la ricchezza delle sue creazioni è inaudita.

Eppure egli non scrisse quasi più versi. E non poteva scriverne. La sua vena è troppo veemente, i suoi colori troppo vivi, la sua passione troppo urgente, perchè egli nello scrivere sappia costringere nei limiti tiranni del ritmo poetico la súa prepotente e sconfinata vita spirituale. Egli aveva bisogno della prosa, per dire tutto il suo pensiero e tutta la sua passione; così, di quando in quando, poteva senza sforzo e senza artificio lasciar prorompere qualcuno dei gridi, che gli salivano dall'anima come una fiamma, o indugiarsi, nelle ore soavi delle dolci visioni o in quelle tristi dei ricordi e dei rimpianti, a ricamare qualche pagina meravigliosa, evocando qualcuno dei fantasmi, che, come San Francesco, gli lucevano dentro di luce siderale, o contemplando il cielo stellato, o ripiegandosi su se stesso attorno alla propria anima dolente.

Perchè portare degli esempi, quando non v' è romanzo, non v' è novella, non articolo, non libro di storia che non abbia di queste luminosità poetiche? Quando la parola è a lui obbediente come il colore ai grandi maestri? Quando egli riesce ad esprimere l' inesprimibile, come i gran-

di musicisti ? Quando la sua originalità rinnova tutte le cose e tutti i pensieri ?

Chi, dopo venticinque secoli di poesia, e dopo il romanticismo di tutta Europa, può ritrovare per la luna immagini come questa ? « I suoi raggi pendono a gocce dai ragnateli sospesi tra albero e albero, perchè i silfi possano berli nel loro volo, o sono piuttosto i lampadari di una festa che, piccoli, invisibili, felici, si dànno questa notte nel mio orto ? ».

Rileggete il prologo di queste *Ombre d'Occaso* : la prosa non ha ritmo, ma voi la sentirete tutta poetica. È che l'anima dello scrittore era tutta imbevuta di poesia ! Ma se l'Oriani avesse voluto ritentare gli esperimenti metrici, esprimendo in liriche il suo sentimento, ne sarebbe venuta fuori, probabilmente ancora, una poesia pletorica e torbida. Noi invece vediamo balzare, a tratti, vivi e nitidi, i suoi fantasmi dai suoi libri, e avvertiamo il suo sentimento poetico scorrere sotto e attraverso la sua prosa, e preferiamo che sia così, e che la sua lirica non si sia estrinsecata in forme ritmiche.

Tutto il dramma intimo della sua vita di uomo e di scrittore, tutto il pianto segreto delle sue ore più tristi, tutta la malinconia dei tanti disinganni, che gli hanno inaridita la speranza, è per i suoi libri, frantumato in singulti e in ribellioni, in lacrime e in tristi sorrisi.

L'ultima delusione era stato il diniego oppo-

stogli dal Duca degli Abruzzi alla richiesta di partecipare alla spedizione del Polo.

Egli prima aveva gettato tutta l'anima sua in un grido ad Andrée partito, senza ritorno, per lo stesso viaggio, e aveva sperato che quel grido giungesse al cuore del Duca. Il Duca invece partì senza di lui, lasciandogli l'amarezza del rifiuto. Egli aveva chiesto di andare al Polo per uscire dal mondo attraverso una solitudine vuota come il proprio cuore, immutabilmente silenziosa, e per restarvi: gli fu negato. Anche nella sua casa avrebbe potuto soffrire al cuore un freddo più intenso che al Polo. Egli è sconfortato e si crede vinto e senza fede; e invece in questo stesso libro mostra di che palpiti ancora potrebbe essere capace il suo cuore stanco. Egli ancora può scuotersi alla visione del mare «con sì brusco risveglio che guarda vivamente intorno e la memoria gli tremola dentro come la marina sull'alba», e corre al mare e alla laguna, in bicicletta, con la stessa gioia spensierata di un suo amico ventenne, e può ancora difendere i diritti eterni dello spirito ne *La bancarotta della scienza*, e ritornare, pur senza una fede certa, alle prime trepidazioni religiose, come in *Pasqua*. Oh! se un raggio di gloria fosse venuto finalmente ad illuminarlo, che canti meravigliosi sarebbero saliti dall'animo di questo scrittore quasi cinquantenne, che ancora poteva fermarsi a salutare, commosso, il ritorno delle rondini alle grondaie della sua vecchia casa solitaria, ed indugiarsi,

quasi in un'estasi di sogno, a contemplare la visione, saliente dalla sua memoria, di Sant'Orsola, incoronata di rose, che guida nel mezzo un volo di angeli per le vie del cielo in un chiarore di alba viva.

Invece ogni giustizia gli fu negata, e l'ostile e gelida indifferenza del pubblico fu quasi un lento assassinio del suo spirito. *Ombre d'Occaso* ne rendono tutta la sconsolata amarezza. Sono le voci più sincere e più profonde che mai salirono, in un impeto di sconforto, dall'animo dell'Oriani, e perciò questo libro si può considerare come il più intimo e il più personale.

Ed è un bel libro: che importa se tutta la poesia, che nell' immaginazione dei popoli aleggiava intorno alla pallida testa del Re di Roma e che aveva ispirato al Carducci strofe magnifiche, è abbassata all' aridezza di una prosa senza fascino nel *Duca di Reichstadt*, se Leopardi è rimpicciolito nella *Poesia del dolore*, se una vecchia tesi ritorna tra forme retoriche nel *Marito che uccide*, quando il resto del volume rispecchia la meravigliosa ricchezza spirituale dell'uomo ed è una delle più alte e più suggestive confessioni del suo animo?

Per questo da *Ombre d'Occaso* si possono pigliare le mosse per risalire tutta la corrente spirituale dell'Oriani, rivivendo il suo sentimento religioso, la sua passione musicale, la sua ispirazione poetica.

ESAME PARTICOLARE

DEI

ROMANZI E DELLE NOVELLE

Memorie inutili.

Nella dedica al signor Anselmo Alberani l'Oriani dice: « Nei giorni andati, incitandoti scioccamente ad imitarmi, ti scrivevo: ' Écrire pour écrire; pas de but, pas de philosophie. Étourdir l'ennui; voila toute la raison, et que la societé, cette vieille bouffonne, maudisse tant qu'elle voudra '. In queste parole è l'esegesi del mio romanzo; quando fosse vituperato, come probabilissimo, non avrò almeno il rimorso di avervi lavorato con serietà e con devozione ».

In queste parole, oltre l' esegesi, è già la condanna del libro. È una bravata di giovane, che vuol rinnegare la fede, l' amore, la fortezza solo perchè nella vita ci son le delusioni e v' è chi si trascina in povertà. È il libro dello scetticismo, ma d' uno scetticismo declamatorio, puramente formale, vuoto di ogni serio contenuto. L' autore non v'è arrivato attraverso dolorose meditazioni: la vita egli non l' ha vista che sotto la maschera del suo giovine eroe, cinico per ostentazione, ribelle per esaltazione, povero per la corruzione dei genitori e per la propria inca-

pacità alla lotta della vita, insofferente della sua condizione, senza alcuna fede per manco di profondità. Non un dolore vero anima questo libro, in cui lo sconforto è superficiale, la corruzione convenzionale, la vita senza ragioni. È il peggiore dei romanzi dell' Oriani e il più lungo.

Mentre altri, a 21 anni, avrebbe esaltato la vita, egli la maledice; e dove altri avrebbe acceso del suo entusiasmo e vivificato della sua esuberante giovinezza anime e scene, egli non ha che il sarcasmo artificioso, il vaniloquio, l' improntitudine di tutte le negazioni. Ma poichè nessun fine egli si proponeva e da nessuna filosofia scaturivano le sue concezioni, il romanzo è essenzialmente retorico, futile, vano. Egli non vi aveva lavorato nè con serietà nè con devozione; se anche la confessione fosse solo un vanto di ragazzo impertinente, noi la sentiremmo egualmente erompere da tutto il libro.

Lo scetticismo è un atteggiamento spirituale che attinge le profondità più riposte dell' anima, e vi si arriva attraverso una lunga e dolorosa serie di disinganni, passando per tutte le fedi nell' eterna insoddisfazione dello spirito, che non sa acquietarsi in nessuna, perchè le sue esigenze superano ogni forma. Chi non ha creduto e sofferto non può essere scettico. Per questo, Ugo di *Memorie inutili* e l'Oriani che si nasconde dietro a lui sono dei retori, e non hanno verità.

Ugo Olivieri vede la vita nuda e vana, perchè, nato da padre ricco e da madre aristocratica, ha visto operare dai suoi genitori la dissoluzione economica e morale della famiglia. Ridottosi studente povero e senza grandi speranze a Roma, si innamora inutilmente di una marchesa, Assunta, si batte per lei, intreccia un idillio con una prostituta, Emilia, passa per tutti i gradi della miseria, traduce, per far quattrini, un' opera giuridica dal latino, scrive un romanzo per un duchino, che lo pubblica con successo sotto il proprio nome, tenta il teatro con un dramma, che cade tra i fischi, si dà all' ubbriachezza e alle orgie, precipitando verso la catastrofe una latente malattia di cuore. Allora ritorna al paese natio a vivere gli ultimi giorni col padre, in una vecchia casa di campagna, e lì, per istigazione di don Felice, un prete del contado, scrive le proprie memorie.

Una notte di temporale la marchesa che, rimasta vedova, viaggiava per l' Italia in cerca di distrazioni, costretta a fermarsi in quei pressi per un incidente di strada, gli chiede ospitalità, e gli concede, finalmente, il suo amore. Ugo, tra gli spasimi di una voluttà lungamente desiderata, si sente improvvisamente mancare: il cuore, non resistendo alla forte emozione, si spezza. La marchesa, ripartendo, porta con sè le « Memorie inutili », che Ugo, morendo, le aveva legate, e le legge per via.

Su questo argomento l'Oriani ha il coraggio

giovanile di stendere 704 pagine fitte. Manca ogni azione e ogni indagine psicologica; il protagonista, pur parlando sempre di sè, non ci sa svelare nemmeno un lembo della propria anima. Noi restiamo sempre alla superficie delle cose e dei pensieri. La non comune prolissità stanca, le ostentazioni ciniche disgustano, le lunghe tirate retoriche annoiano indicibilmente. Ad ogni passo c' è una descrizione, e dopo la descrizione una discussione, e poi un monologo, e da per tutto citazioni, riflessioni su tutti gli argomenti umani, volate liriche, massime, giudizi. Un giovane che parlasse così nella vita sarebbe un maniaco da non ammettere in nessuna compagnia.

Tutti i temi sono trattati in questo romanzo, che vorrebbe essere un dramma: l' amore, la voluttà, la morte, la vita, la noia, il dolore, l'ignoto, l' universo, la donna, la prostituzione, l' ambizione, l' infelicità, la fede, l' arte, la poesia, la giovinezza. Le diversioni sono innumerevoli; basta un moscone che ronzi, un avvoltoio che si libri per il cielo, Roma che si stenda sui sette colli o per i secoli della sua storia, la primavera che odori, ogni fenomeno e ogni pensiero che frulli per il capo, perchè l'Oriani si fermi con una tirata sentimentale.

Tutte le più trite fantasticherie del vecchio romanticismo, tutte le velleità di ragazzo saputo, le intemperanze di una natura senza freno, l' inesperienza del giovane, che ha la smania di diven-

tare autore, convergono in quest' opera per renderla pesante, stucchevole, vuota, inutile.

L'Oriani ha messo come insegna alla sua impresa le orgogliose ma coscienti parole di Victor Hugo : « l'auteur n'est pas de ceux qui réconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source ».

Ma l' autore di *Memorie inutili* non è un poeta, nè il libro è di fantasia : il romanzo è essenzialmente opera di vita, e i caratteri e le passioni debbono essere umani. Ugo Olivieri, che non è un degenerato che a parole, e che sente tuttavia il bisogno di parlare della mamma e dei suoi amori come di una delle tante donne perdute, e del padre e dei suoi dissesti come di volgare delinquente, è una mostruosità psicologica e artistica.

Emilia, la prostituta di via Tomacelli, che sembrava « una baccante disperata di soffocare nel tumulto della voluttà la pena segreta del cuore », è ritratta con tutti gli orpelli della sentimentalità più vuota. Fa la meretrice perchè la madre l' ha venduta ad uno zuavo, che teneva in casa a dozzina, ma la sua anima è rimasta, secondo l' intenzione dell' autore, ancora bambina. È la stessa idea, in germe, che darà alla letteratura una figura indimenticabile : Tina di *Olocausto*; ma mentre nell' ultimo romanzo di Oriani tutta la grande arte di uno scrittore, che ha rivissuto tutta la nostra letteratura, pur restando origi-

nale, e la squisita sensibilità dell' uomo e dell' artista, che ha sentito nella sua più grande verità il dramma della vita, e sa coglierne i motivi più delicati e più segreti, si son data la mano per creare un capolavoro, in questo primo romanzo non v'è che un' immaginazione corrotta e inesperta.

In *Olocausto* c' è tutta l' accorata pietà di tutta l' anima umana a rendere più triste il sacrificio della fanciulla in una casa d' infamia; qui, dove l' ambiente è meno ignobile, la scena di quello che doveva essere il supremo martirio è resa triviale ed oscena.

« Stavo per sciogliermi con ripugnanza da lei, quando l' uscio della camera di Ottone si aperse, ed egli si presentò tendendomi le braccia. Misi un grido di stupore. Era nudo. La mamma mi spinse verso di lui, che mi ricevette tra le braccia e sollevatami come una bambina mi portò sul suo letto. Non capivo più nulla; non ripugnai ai suoi baci, non mi difesi. Poi lo saprai: in noi donne il pudore è più una maschera che una virtù: se ce la strappano un momento non ci ricordiamo di averla mai portata. Mi lasciai uccidere senza un lamento, e quasi senza accorgermene ».

Questa prima arte di Oriani non sapeva dare di più. Essa è come quegli uccelli, che piccoli son nudi e brutti, e poi splendono di bellezza che nessuno avrebbe saputo supporre in quei corpicini deformi.

C' è qui qualche motivo, che l' Oriani ripi-

glierà ancora: Ugo, che parla della madre come di una prostituta e ne descrive le bellezze fisiche e parla dei suoi amori, sarà Oddo, che della mamma non vedrà che il corpo, innamorandosene; Ugo, che non ha alcun sentimento di affetto verso i genitori, ed è scettico della vita, sarà Ida di *No* in tutte le sue superbe ribellioni e fredde alterigie.

C' è qui gran parte del babaglio, che per un decennio ingombrerà tutta l' arte dell' Oriani.

Memorie inutili non furono ristampate e non sono più trovabili, e l' editore che volesse ritentarne la pubblicazione farebbe opera odiosa all' autore e alla letteratura.

Non un personaggio vi si imprime nella memoria, nessuno vi ha toccato il cuore; son tutte figure senza rilievo e senza contorni, senza anima propria, senza alcuna vera originalità. Tutto è esercitazione retorica.

Tale essendo il romanzo, perchè notare le innumeri sconvenienze, i moltissimi piccoli difetti, la nessuna efficacia della lingua, la vuota ridondanza dello stile, e perchè rilevare qualche immagine, qualche periodo che possono sembrare non del tutto privi di grazia?

Chiudiamo il libro: fortunatamente l' arte dell'Oriani ha ben altro da offrire. Il suo ingegno è sconfinato, e l' arte più d' una volta ha saputo tenergli dietro. Chiudiamo dunque il libro: esso è immorale, dissero alcuni; non importa, ma è qualche cosa di peggio: è brutto.

Al di là.

Se *Memorie inutili,* come l'Oriani stesso confessò, erano un romanzo convulso, « con una smania di malato e sfuriate poetiche e ridicole, motti potenti e schifosi, con una ripugnante affettazione di pessimismo », *Al di là* vuol essere l' opposto: bando ad ogni sentimentalità, alla retorica, al vaniloquio. Nella vita c' è anche il vizio, e anche il vizio può apparire splendido ove un cuore e una fantasia di artista lo ravvivi. Perciò *Al di là* è un romanzo sibaritico. L' autore vi ha profuso tutti i tesori della sua fantasia accesa ed ancora scomposta, adornando anime e scene con un lusso di immagini e di colori da gran signore. È un libro orgiastico, ma l' orgia non consiste solamente nel vizio raffinato che vi prorompe con un' audacia nuova, ma anche, e, forse, principalmente, nella scelta delle espressioni, che hanno tutta la mollezza e la sensualità delle cose, che vogliono rappresentare, nella delicatezza dei toni, nello splendore delle immagini, nel soffio infuocato, che spira da tutte le passioni. La lussuria raffinata, di cui vive la vera protagonista del romanzo, è resa con tale arte, che si intravede la potenza artistica con cui l'Oriani tratterà molto più tardi i suoi soggetti. La prosa è voluttuosa. Il grande pregio di questo romanzo è solo in que-

sto: che in tutte le pagine e le scene, che rappresentano il vizio, in tutta la sua luminosità apparente, v' è l' adeguatezza delle espressioni. Nella tecnica e nella forma un grande progresso è stato conseguito sul primo lavoro; l' immoralità del soggetto, non giustificata da alcuna vera passione, rende inartistica la concezione, ma l'Oriani ha saputo dare la prima misura di se stesso.

Il libro è preceduto da un prologo e seguìto da un epilogo: *Prima* e *Dopo*: Ottone di Banzole promette ad una donna un romanzo e mantiene la promessa. Il romanzo narra in una serie di lettere e qualche brano diretto gli amori di Mimy, la moglie di un ricco ed illustre avvocato di Bologna, per Giorgio, il bel cugino conte, l' amore di Carlo, il marito di Mimy, per la contessa Elisa di Monero, e gli amori sibaritici di Elisa con due schiave e con Mimy.

La contessa di Monero, splendente di spirito, di ricchezza, di bellezza, è il tormento di tutta Bologna. Carlo se ne innamora perdutamente, ma senza ottenerne nulla. La contessa ha altre tendenze ed altre raffinatezze voluttuose, sebbene una volta consenta ad un marchesino di penetrare nei misteri della sua alcova. Ella è invece pazza di amore per Mimy, bella di una bellezza delicata e vaporosa, che già aveva acceso i sensi e le speranze di Giorgio, una sera che questi l' aveva sentita suonare un preludio di Chopin, e, arrampicatosi su un albero prospiciente alla

finestra, l'aveva vista quasi nuda in un voluttuoso abbandono nella contemplazione di se stessa. Anche Mimy, che aveva sposato l'avvocato senza amore, sentiva un' invincibile ritrosia per gli amori maschili, e sognava della contessa e dei suoi baci. Giorgio dal desiderio arriva alla passione, e, poichè la corte era stata inutile, le penetra furtivamente una notte nella camera, e così, tra il terrore di uno scandalo e lo spasimo di un desiderio irritato dalle violente carezze, riesce a possederla.

Ma Mimy presto si stanca di lui, e una mattina, dopo una scena folle ad un ballo della contessa, durante la quale poco era mancato che il marito la scoprisse tra le braccia del cugino, ella confessa in una lettera l' adulterio e si rifugia presso Elisa. La contessa riesce a vincere le ire del marito con la promessa di un' ora di amore, e le due donne amanti fuggono con le due schiave verso un loro ignoto e lontano paradiso saffico.

Il pensiero informatore è che gli uomini son troppo violenti e brutali per appagare la delicata sensibilità femminile, e, occupati come sono tutto il giorno negli affari, non possono rispondere ad una passione di donna, assorbita intieramente dal suo sogno amoroso.

Questa teoria è chiara e sicura nella contessa di Monero, che si è creato attorno un piccolo harem sibaritico, ed è aspirazione inconscia in Mimy, che, tra i volgari amplessi coniugali, si sente violata e sciupata come una rosa strappata

violentemente dal suo gambo, e ripensa, sognando, le dolci carezze di suor Maria, la buona e infelice monaca, che tanto amica le era stata in convento, e ai loro teneri colloqui, quando ella, seduta sulle gambe della suora, si sentiva errare sul petto la sua mano delicata, « tra sguardi che finivano in un sorriso e sorrisi che finivano in soffi scherzosi ».

Il vizio non è descritto, è cantato. La fantasia dell' autore lo ha circondato di tutte le raffinatezze di una prosa immaginosa e piena di fascino, lo ha fatto vibrare di tutte le sensazioni, lo ha avvolto tra tanti veli sentimentali, che a volte ne sparisce: così che esso solo appare tra lo splendore di un' arte secentesca: il resto del romanzo diventa un ingombro pesante.

La lussuria vi è profusa a piene mani. La stessa astinenza è raffinatezza di piacere, perchè, nel domare la carne, scriveva Giorgio, vi è più epicureismo che mortificazione, giacchè la violenza nella castità genera sempre un misticismo più voluttuoso di tutti i libertinaggi.

L'autore non ci risparmia nessuna scena nella quale la voluttà possa fremere; e ci fa assistere alla *toilette* delle sue donne, alle lascivie di Elisa con le schiave, alle notti di Giorgio e di Mimy, ad una prima notte di matrimonio, al primo convegno di piacere tra Mimy ed Elisa.

Il vizio e null' altro: abili descrizioni di una fantasia potente e corrotta di un artista, che conosceva già tutti i segreti di un linguaggio ar-

monioso e pittorico. Se l'Oriani si fosse fermato a questo lavoro, non varrebbe la pena di occuparsene, ma poichè egli è sulla via luminosa dell' arte e andrà sempre avanti, in questo romanzo noi possiamo cogliere il primo segno di un ingegno essenzialmente artistico, che saprà descrivere le sfumature più tenui dei sentimenti umani.

Il vizio solo balza per ora vivo, ravvolto in veli fantastici di una suggestione segreta; fuori di esso figure monche e rigide, anime vuote di ogni vera umanità. L' autore non ha inteso sublimare il vizio a passione, ma lo ha supposto ingenuamente passione e lo ha descritto: tale dichiarazione è la confessione di un fallimento, e rivela la sostanziale manchevolezza della sua arte. La passione è solamente supposta, non sentita, e quindi mai raggiunta; le malinconie e le disperazioni di Mimy, che vorrebbero simularla, sono semplicemente verbali. Questa è la grande deficienza, per cui il romanzo non potè essere una opera d' arte.

Inutile, quindi, ricercare i difetti minori; inutile notare, per esempio, che la baronessa madre è un' ignobile figura di corruzione maligna di una singolare bruttezza artistica, che le scene di Giorgio e Manouma, la piccola vergine mendicante, raccolta al Cairo, sono laide, che la figura dell' avvocato e le sue follie per Elisa sono semplicemente ridicole, che l' esaltazione dell' adulterio, l' elogio della vedova, la mortificazione dell' onestà, sono fredde tirate retoriche, e così

via. Il romanzo ha un difetto capitale, che ne sopprime il valore; le mende particolari non mette conto notarle. Il pregio dello stile vivo e riccamente vario non può essere sconfessato da nessuno : e basta esso a mostrare che l'Oriani era in processo di promettente formazione. Per ora egli è solamente un grande retore, perchè, come egli stesso dirà in *Ombre di occaso,* mentre i grandi poeti hanno la precisione dei grandi scultori, i retori invece prediligono le apparenze capziose del colore nel labile incanto della visione. Più tardi egli sarà un grande poeta.

Gramigne.

L' autore aveva raccolto in questo volume alcuni tra i primi suoi scritti sparsi: soliloqui, meditazioni, novelle. Di queste ultime una, *Sullo scoglio,* aveva visto la luce da sola, ed ha tale lunghezza da poter essere considerata un piccolo romanzo. Tutti questi scritti hanno il titolo di *Gramigne.* E veramente, se un lettore diligente volesse spigolare tra l' abbondante produzione dello scrittore romagnolo e riunire insieme tutte le gramigne, che ne infestavano il vasto campo aperto allo splendore fecondo del sole, succhiando con le malefiche radici il nutrimento delle buone piante, non queste sole, raccolte in questo volume, ma molte altre avrebbe potuto trarre e buttare nell' inutile fascio.

Pure, questa breve raccolta è importante, perchè in essa si riscontrano in germe tutti gli elementi che aduggeranno l' arte dello scrittore in quella che abbiamo detta la sua prima maniera: la rivolta sentimentale e ideale, l' orrido, il lascivo, l' abbassamento ideale e intellettuale della donna, l' amore per la strada, la predilezione per gli spettacoli macabri, tutta la sovrapposizione cerebrale, che l'Oriani ha imposto a se stesso nei primi anni, esaurendo in questa furia distruttrice la esuberanza eccezionale del suo temperamento. *Gramigne* è, in piccolo, la tempesta spi-

rituale, attraverso cui lo scrittore è passato per un decennio prima di raggiungere la padronanza di se stesso e della propria arte.

La lettera di *Riccardo ad Enrico* è la condanna della donna nell' amore e nella società, che riscontreremo in tutti i lavori successivi sino a *Disfatta*; la lettera di *Enrico a Riccardo* rivela già quella caratteristica incomprensione dell'amore, che accompagnerà l'Oriani in quasi tutte le sue opere, anche del secondo periodo; *Pollice verso* contiene tutte le contraddizioni, che annebbieranno la concezione di *No*; *Dove?*, con altro tono e con diverse immagini, precorre le fantasticherie del *Violino*; *Ad oltranza* è una delle tante tetraggini, a cui, nella visione della morte, l' autore si fermerà con preferenza; *A Maria la morta* è un esempio chiarissimo del pessimo modo con cui gli argomenti tragici o sentimentali verranno sfruttati nelle opere immediatamente posteriori; *Gigia* anticipa *La bicicletta*; *Sullo scoglio* fa presentire alcune pagine stupende di *Gelosia*, ma ha il difetto fondamentale di tutti i lavori della prima fase dell' Oriani, e che si concreta in una teoria estetica, da lui stesso dichiarata, che l' arte, cioè, non è che l' eco della natura, fortunata, quando eco fedele. *Mani bianche* solo non si ripeterà più, perchè è una romanticheria sentimentale estranea al temperamento dell' autore.

A Giuda da Carioth è il grido di battaglia, che risuonerà in *No* e in *Nemico*, e tratto tratto si ri-

peterà, come un' eco lontana, nelle altre opere sino alla fine.

A Verther (*risposta alla lettera del* 18 *agosto*) l'Oriani risponde che se il dolore è muto, muta è anch' essa la felicità.

Nelle sofferenze e nelle gioie più acute il cuore gonfio occupa tutta la vita, e la parola non ha più suono. Il breve scritto è tutto pervaso da un senso panico, che riempirà l' animo dello scrittore tutte le volte che sarà in contemplazione o in ascolto della natura.

Riccardo ad Enrico ripete il detto di Salomone che vi sarà un uomo fra mille, non una donna fra tutte. *Enrico a Riccardo* risponde solamente: amo. Ma tanto nell' uno che calunnia l' amore e la donna, quanto nell' altro che afferma il suo amore, anelando ad una Maddalena devota sino al sacrificio, c' è la stessa incomprensione dell' amore e della donna. Nell' uno essa non è che la schiava, l' essere inferiore, socialmente inutile, nell' altro uno strumento di piacere; e l' amore in tutti e due non è che un ardore sensuale.

È una fredda speculazione cerebrale su un sentimento non compreso e tanto meno posseduto, per una creatura considerata nella sua funzione sociale, che la impicciolisce, mentre ella è da guardare nella sua funzione più vasta della vita e del suo mistero. « L' hanno cantata come vergine, come sposa, come madre senza badare che si può essere vergine, sposa, madre e non

però donna », dice Riccardo. No; la vergine, la sposa, la madre è donna piena, nei suoi inesauribili aspetti, e l' umanità, come da millenni, ne subirà tutto il fascino per l' eternità.

Pollice verso è una storia buffa, che non raggiunge il comico, non attinge profondità da nessuna penetrazione psicologica e cade nel grottesco.

Il conte Raoul, sorpreso dal marito in intimità voluttuosa con la signora Bartolomea, è preso da un irrefrenabile impeto di riso vedendo quello che si mette a frustare la moglie e questa che si contorce sotto le staffilate, tentando di sfuggire. E così, ridendo, giunge alla villa della baronessa, con la quale aveva quella sera un primo appuntamento, e le racconta l' avventura, perdendo così anche quest' altra amante. Quì si richiedeva l'arte del Pirandello.

Il racconto dell'Oriani, invece, vuoto ed assurdo, è freddo e senza giustificazione nel complesso, mentre i particolari sono, ancora, più banali. Basti, ad esempio, una breve scena tra Raoul e la signora Bartolomea:

« — Che cosa cercate nei miei ricci?

— Nulla, sono vuoti come il vostro cuore.

— Segno che nessuno v' è entrato.

— O che tutti sono usciti.

— Volete entrarci? — mi chiese, socchiudendo le palpebre.

— Dov' è la porta?

— Davanti.

— Non vedo che l'abito: a meno non sia il cortinaggio.

— Ebbene!

— Ebbene? ».

Dopo questo dialogo, spunta improvvisa, inaspettata, illogica, assurda, l'osservazione dell'autore: « la povera donna soffriva orribilmente ». Oh, come mai?

Dove? è una lunga virtuosissima descrizione di fiori animati; ma quale di quei fiori è veramente vivo davanti alla fantasia del lettore?

Quanta maggiore arte non vi è nella descrizione della valle di Galte, che si risveglia nellà notte lunare coi suoi vampiri e i suoi folletti, le sue janas, e le sue panas, con tutti gli spiriti erranti nella lucente notte lunare di un paese fantastico, in *Canne al vento* di Grazia Deledda?

Ad oltranza descrive la morte ripugnante di una vecchia in una lurida stamberga di contadini. Di notevole non v'è che la curiosità morbosa dell'autore che spia quell'agonia da presso e mesce l'orrido al ridicolo, e, dopo la visione orrenda, alla donna, che l'accompagnava e che è inorridita, impone l'amore, « perchè l'amore sarebbe stato allora una profanazione, ed egli lo vuole appunto per questo, perchè vi è troppa tempesta di sentimenti in una profanazione e il mare non è mai più bello che nella burrasca ». E basta che la burrasca sia nominata, perchè l'Oriani si senta in dovere di descriverla, egli che, come con-

fesserà venti anni più tardi, non aveva mai assistito ad una procella di mare.

A Maria la morta, una povera donna giovanissima morta accanto ad un marito vecchio, l'Autore si rivolge dicendole il suo antico amore e le gioie della voluttà, poichè ella, quand' era in vita, pur rifiutandosi a lui, si era inebriata della sua passione.

Il motivo tragico o sentimentale perde tutta la drammaticità e tutta la poesia, stemperato com'è in un vaniloquio senza capo nè coda, slegato e frammentario.

Gigia è la prima cavalla avuta e azzoppata dall'Oriani. Un racconto pedestre stentato e prolisso, nel quale l' autore trova modo di frammischiare tante volgarità inutili.

E vuoto e stentato è anche *Mani bianche,* una storia triste di una povera fanciulla, Lena, che da dodici anni non abbandonava più il letto e si innamora di un giovine ricco che veniva in paese a villeggiare, e le faceva qualche visita, benchè dovesse sposare una fanciulla dell' aristocrazia. Lena aveva le mani bianche e fini, l' unica bellezza persistente in quel lento disfacimento, e un arruffio foltissimo e nero di capelli: ella conosceva quei segni rimasti unici dell' antica sua floridezza e ne aveva tratto, pur tra la disperazione, qualche folle speranza. Le nozze del giovine l' uccisero.

L' argomento è romantico, lo stile veristico: tutto l' antico bagaglio è riversato in questo rac-

conto, che non riesce a destare alcun sentimento. Unica persona ritratta con qualche efficacia è Netta, una monella che è l' amichetta della malata e si fa amare dal giovine. È una piccola figura disegnata di scorcio, e poichè l' autore vi ha tracciato intorno solo poche linee, la fantasia del lettore vi supplisce e la figura si avviva.

Sullo scoglio è il pezzo forte del libro. Nella raccolta lo precede un grido di ribellione: *A Giuda di Simone da Carioth, Ottone di Banzole, salute!* È un appello a una figura maledetta, che ritornerà in mille toni in tutta l' opera di Oriani, specialmente della prima maniera. Giuda è il grande dell' odio, insuperabilmente maggiore di Cristo, perchè, mentre questi alle turbe languenti da anni tra catene e ignominie predicava il dolore e la rassegnazione e ribadiva i ferri della schiavitù, egli gridava la guerra per la liberazione del mondo. Giuda è il fratello.

Il grido rivoluzionario dell'Oriani, che sembra sfuggito alla migliore spontaneità del suo animo, si perde in una enumerazione meccanica e artificiale. Il suo amore dei contrasti, che lo ha portato al primo capovolgimento dei valori, gli ha irrigidito il metodo, uccidendone l' originalità.

Sullo scoglio è un altro esempio di questo difetto. È un figlio, Oddo, che desidera la madre, che non lotta nemmeno con la propria passione e non fa la proposta oscena che per un' ultima invincibile timidezza filiale. Ma odia gli amanti della madre, ne spia le lussurie, s' incanta al

fascino sensuale che emana da lei, si dimentica una volta sino al punto da stringerla e baciarla furiosamente. Tutto ciò egli racconta ad un amico, Florio, e quando s' accorge che anche questi l' aveva posseduta, si gitta disperatamente nel mare. Florio ne scrive la tormentosa storia, manda il manoscritto all'Oriani e si uccide anche lui.

Il racconto, lungo quanto un piccolo romanzo, poggia su un' ignobile passione.

L' arte non è sicuramente la morale e non trova in essa barriere, ma quando i motivi artistici hanno superato quelli morali.

L' amore sensuale di un figlio per la madre, se è solamente un tristo fatto di cronaca, solleva tutto il disgusto della nostra anima, attaccata alla tradizione e al sentimento, che hanno innalzato quelle barriere. Esso può superare l' invincibile ritrosia solo se purificato dall' arte, se è diventato passione non solamente nella realtà, ma nell' animo dell' artista. E qui manca appunto la passione.

Il tormento di Oddo è solo nella violenza della parole, nell' esaltazione del gesto, nella fissità dello sguardo, in tutto l' apparato romantico, che riveste il racconto; dentro, nella profondità dello spirito, non c'è che il vuoto.

Una passione morbosa dev' essere rappresentata in tutta la sua atroce implacabilità, con analisi minuta, non con un' assurda rivelazione, a cui non eravamo preparati, e che ci ripugna, so-

lamente. Noi non riviviamo quella passione, appunto perchè essa non fu vissuta.

Ritorna qui il freddo descrittore di *Memorie inutili,* e il vizio di *Al di là.*

Le assurdità psicologiche, le deficienze artistiche investono tutta la novella. Quando si usa la prima persona, è necessario tralasciare molti fronzoli, narrare, semplicemente, coi mezzi più ingenui, perchè lo scritto deve avere l' efficacia di un documento. Il racconto invece è prolisso, abbondano le descrizioni; l' autore si ferma con compiacenza ai particolari, sminuzza, si astrae, disperde, frantumandola, ogni drammaticità. Uno scrittore che narri oggettivamente presenta i fatti nel loro sviluppo logico e cronologico; lo scrittore che è anche persona del dramma l' avviva con la sua passione, infonde a tutto il racconto il senso del tragico, perchè la catastrofe gli è presente sin dalle prime parole, più presente che tutto il resto.

Oddo è presentato come una potente volontà, un cuore tumultuoso, uno spirito profondo, e invece è un debole, un sentimentale romantico della peggior maniera, e di una vacuità spirituale, che l' autore non è riuscito mai a colmare. Nessuna delle sue commozioni arrivano sino a noi, perchè esse sono verbali; il suo disperato amore, che dovrebbe essere orridamente tragico, non ci desta nessun senso nè di terrore nè di pietà.

Le assurdità minori sono innumeri. Oddo, nell' impeto della gelosia e nello spasimo del desiderio per una donna, che vede contorcersi di voluttà

nelle braccia di un altro, riesce a farne il ritratto durante l' orrendo momento; Oddo, scrivendo alla madre il suo peccato, le ricorda « la divina floridezza delle sue carni », del cui desiderio egli muore, e i primi palpiti di lei quando lo diede alla luce; Oddo, che spiava minuto per minuto la madre, contandole gli amanti e seguendone le vicende, non si accorge mai che Florio appartiene alla schiera. Più assurdo è ancora il suicidio di Florio, che resta inesplicabile.

Qualche pagina buona c' è anche qui: la furia gelosa di Oddo è resa discretamente, il duello mortale col colonnello lega l' attenzione, benchè abbia la crudezza di un assassinio e l' effetto sia specialmente dovuto alla ricchezza tecnica della terminologia.

Ma il tono sforzato, le assurdità, i luoghi comuni del più vieto romanticismo, le spiritosità inopportune, la mancanza di ogni convenienza artistica, l' ostentazione cinica, il furore lussurioso, le frequenti lubricità fanno di questo racconto il peggiore romanzo di quella trista serie, nella quale l'Oriani doveva esaurire tutti i farneticamenti e i fermenti cerebrali di una natura esuberante e di un ingegno originale e potente, che aveva sbagliato la sua prima strada, ed errava smaniando per ritrovarla.

No.

Questo è o vorrebbe essere il romanzo più violentemente negatore dell'Oriani, il quale sembra levarsi contro la famiglia, la società, le abitudini più inveterate dello spirito. *Il Nemico* stesso, che vorrà abbattere un grosso e secolare regime con una forma nuova ed inumana di lotta civile, impallidisce al confronto.

No è un grido di battaglia contro tutte le istituzioni e le forme di soggezione della società; è la fanciulla moderna in urto e in contraddizione con tutti i suoi simili, uno spirito ribelle che stride tra i vincoli delle convenienze, una volontà di dominio, che cozza contro i limiti, che le si oppongono.

Ella « si esaltò ancora, dice a un certo punto baroccamente l' autore, prese quel no e, consideratolo come lo scrittore rivoltola fra le mani la prima copia del suo primo libro, lo ripetè sonoro ed aggressivo ». È un proposito di battaglia e di vittoria, una dichiarazione di lotta ripetuta a se medesima. Figura ed azione nascono, così, teatrali.

Lo scrittore ha voluto qui ingannare in se stesso l' uomo. Negazioni, contraddizioni, urti, ribellioni sono alla superficie; nel fondo della protagonista e del romanzo c' è l' ordine, l' ubbidienza, e, intatte, tutte le istituzioni sociali. La fanciulla

non è nè una vittoriosa nè una vinta, appunto perchè la battaglia vera non è stata combattuta, perchè lo spirito, fuori di tutte le vane declamazioni, è rimasto estraneo all' azione. Nell' animo di lei covava un segreto e invincibile amore di pace e di prosperità familiare; da qui tutte le contraddizioni che si addensano intorno al suo carattere apparente e alle sue opere, e che l' Oriani non ha saputo nè evitare nè vedere. Una sola cosa era sincera in lei: l' aborrimento da ogni forma di miseria.

Mente acuta e spirito vigile, di tendenze aristocratiche, con brame insaziabili, fervida di sogni nati nelle prime effervescenze giovanili, inaspriti dai confronti tra la propria e l' altrui vita, gonfiati da una precoce maturità di intelligenza e di cultura, la fanciulla non poteva diventare la donna di facile accontentamento e di cristiana rassegnazione. Questa è la parte veramente seria e costante della sua anima, ma non ha nulla di originale: donne di tal fatta se ne incontrano da per tutto, nè lanciano sfide altisonanti al mondo.

La concezione, piena di orpelli, è falsa *ab origine*; la rappresentazione non è fedele.

Ida De Nisis era nata da un ingegnere e da una ex-levatrice uniti, per capriccio dell' uomo, in un matrimonio, che aveva portato la miseria a tutti e due. Quando la fanciulla ha cinque anni, il conte Monteno la piglia con sè e la fa vivere accanto alla sua figliuola Jela, che la madre di Ida aveva allattato. Ella cresce così in un ricco ca-

stello, tra tutti i lussi di un' antica casa signorile, riempiendosi l' animo di sogni e di speranze, così che quando Jela a quattro anni è messa in un convento, ella ritorna allo squallore e alla volgarità della casa paterna con un' invincibile ripugnanza. Unico conforto, lo studio. Ed ella vi si immerge con tutta l' anima, non rigettando nessun libro, dal più astruso al più depravato. Il padre la manda a studiare alle Normali della vicina città, e Ida studia e si esalta, perdendo sempre più il senso della realtà e l' equilibrio dello spirito. I sensi le sonnecchiano ancora, ma la mente ha già percorsa tutta la via del pervertimento, spingendola ad eccitare e depravare volontariamente la dormiente sensualità, in mezzo a tutte le bassezze di pratiche lascive con un povero ragazzo rachitico e contorto, Rocco, che ne muore.

Ottenuto a grandi plausi e stracciato, in un momento di esaltazione, in faccia ai professori il diploma, ella ritorna alla triste miseria della sua casa, ricusando la mano di un medico e un posto di direttrice. I genitori sono morti quando Jela ritorna a prenderla con sè.

Nell' antico castello di Valdiffusa la vita e le speranze la riprendono. Jela è bella ed ingenua; la sorella di latte ha ben altra profondità di spirito e accensione di desideri; non è bella, ma ha forme stupende.

Jela si fa promessa al conte Enrico Alidosi, un bel giovane che ha dissipato la sua fortuna e vive

ora nella speranza dell' eredità dello zio, il duca di Rivola, che viene al castello anche lui e circuisce subito Ida di una corte assidua, a volta a volta eccitato e deluso dalla sapiente civetteria della ragazza, la quale invece si innamora di Enrico, esasperando il suo amore e il suo desiderio nell' indifferenza del giovane. L' esasperazione incita la sua audacia, tanto che un giorno, dietro le spalle di Jela, si volge a baciarlo furiosamente sulla bocca. E la notte del matrimonio, quando Enrico sta per entrare nella camera nuziale, Ida, che lo attendeva nel gabinetto da bagno, lo afferra tra le braccia, chiedendogli una notte di amore. Al sopraggiungere di Jela, ella esce di furia, monta il suo cavallo preferito, e via di galoppo, in una corsa disperata, verso la città, alla casa del duca, di cui diventa l' amante.

Nello sfarzo improvviso, non medita che la vendetta : umiliare Jela, innamorare e schiacciare il conte. L' eleganza dei modi, la signorilità della vita, la bellezza che si sa creare l' aiutano nell' impresa. Enrico è tratto nella sua sfera, si innamora, la desidera, implora. Ida lo irrita, gli esaspera i desideri, lo stacca a poco a poco dalla moglie, e non gli si concede che una notte precedente ad un duello, che ella stessa ha provocato. La mattina il conte, spossato dalla voluttà, coi nervi rilasciati e la mente confusa, è già un uomo sfinito : nel duello soccombe ad uno dei primi assalti.

La vendetta era compiuta. Ora non restava che farsi sposare dal duca.

Questa è la torbida concezione di *No,* la cùi esecuzione aggiunge contraddizioni e contrasti, ombre e lacune.

Ida non è che un' esaltata. Pensa, delibera, agisce sotto la spinta di una seconda natura, che si è foggiata sui libri. Così il suo scetticismo religioso, così poi il suo improvviso amore pei poveri non sono che cerebrali. Ma nei libri cerca per stordirsi, per trovare ciò che la vita le ha negato, per fingersi il mondo secondo il proprio sogno e per il proprio desiderio. È un'irrequieta, isterica, eternamente scontenta, aspirante al sempre nuovo e diverso. È in contraddizione col mondo e con se stessa. Tale è la sua figura reale nel romanzo: l'autore ne volle invece fare una natura spontaneamente ribelle ed *ex-lege*, attribuì al suo spirito quello che era dovuto alla sua cultura, la mise in urto con tutta la società, mentre ella non lottava che contro la sua miseria.

Per questo la figura principale di questo romanzo, che pur ha innegabili pregi di rapidità, di unità, di precisione, è contradditoria in se stessa, fuori della vita e della fantasia, e per ciò stesso fuori dell' arte.

Un carattere simile non avrebbe dovuto tener nulla delle romanticherie delle altre ragazze: ebbene, Ida, che « amava la vita e vi si era abbarbicata con l' incontrastabile tenacia di quelle piante selvatiche che spuntano tra le fessure delle

roccie e le allargano », sedotta dall' idea della morte, la vagheggia, si immagina di morire con tutti i conforti di un apparato eminentemente romantico : il cielo plumbeo, la tragica serenità, i capelli disciolti, il guardare per l' ultima volta il mondo « dalla guglia del proprio sublime dolore ».

Ida deve essere la vittoriosa, la donna superiore, lo spirito fine; spesso la si sorprende invece nell' attitudine mentale di una damigella di compagnia, che vuol rubare il fidanzato alla padroncina.

Ella è la donna dalle sapienti civetterie e che conosce tutto il fascino della femminilità, e poi non sa conquistare l'Alidosi, e lo bacia di sorpresa, e gli dichiara il proprio amore in una passeggiata mattinale alla parrocchia del paese, e gli si offre mezzo nuda la notte del suo matrimonio con Jela.

Ancora : Ida non è, quando è in città a studiare, ancora una sensuale e nemmeno una depravata. Ha solo la fantasia corrotta dalle letture, e una malsana fumosa curiosità. È quindi psicologicamente vera e artisticamente non brutta, sebbene riveli quell'amore pel mostruoso, per l' orrido, che accompagnerà l'Oriani in tutta la sua prima maniera, la scena in cui la fanciulla è attratta irresistibilmente a spiare nel letto e nelle lenzuola del sarto, presso cui abitava a dozzina. Non si spiega invece quel bisogno della fanciulla

di abbracciare quel letto, che pur la nauseava, sdraiandovisi sopra.

Ella ha il senso estetico sviluppato e teso sino alla sofferenza; non è lussuriosa: come mai dunque i suoi rapporti oscenamente lascivi con Rocco, il gobbo che le arrivava all' anca? Verso un povero essere deforme si può avere una profonda compassione, si possono risvegliare tutti i sensi d' umanità, ma non è possibile farne strumento di piacere, quando si è vergine e spirituale, anche se la mente è depravata. Perchè la depravazione fatta solo di immaginazione e non di istinto e tanto meno di costume, al cozzo della realtà rientra, si ravvede. Il leggero fermento sensuale che affaticava la fanciulla non spiega a sufficienza una tale mostruosità, di cui si compiace lo scrittore, tanto più che ella restava insensibile davanti al gobbo, e il suo godimento era solitario. Ida era sempre quella che al « solo pensiero di vivere tra povere donnicciuole, in una povera casetta, vestendo miserabilmente, insudiciandosi in immondi discorsi e in più immondi contatti, si sentiva rivoltare il cuore ». Perciò è tanto più assurdo l' episodio di Rocco. Ida è una vergine e le vergini hanno delle ritrosie invincibili.

La vergine Orsola di D'Annunzio, sensualissima, soggiace ad una violenza: le stesse *demi-vierges* di Prévost non avrebbero consentito a Rocco quello che Ida gli consente.

L' assurdità non si rivela a prima lettura, per-

chè la sapiente minuzia dei particolari, veri in sè, le dànno apparenza di realtà umana.

L' Oriani ama, in questa fase della sua produzione, fermarsi a tutto ciò che sa di lubrico. Così è nato questo episodio, perciò Jela è descritta nell' atto che la Nencia la mette a letto, mentre si attende lo sposo, sciupando così una scena che, lasciata in ombra o accennata di volo, avrebbe conservato tutta la suggestiva poesia di un' ora unica nella vita.

Il lubrico e l' orrido : le due morbose passioni, che intorbidano un' arte, che nella sua maturità sarà di una chiarezza cristallina. Che necessità v' era di descrivere la Ghita e la Nunziata che murano la piaga ulcerata e nauseabonda della morta ?

Perchè frangere in mille pezzi contrapposti il carattere di Ida, che, orgogliosa sino alla superbia, abbassa i suoi piani grandiosi ad un' improvvisa ed incredibile miseria di disegno, e vanta la sua gratitudine per Jela mentre ne spezza l' avvenire, ed è innamorata sino alla passione di Enrico pur meditandone freddamente l' assassinio ?

Ida poteva, dopo Valdiffusa, divenire un enigma, mantenendo l' interesse psicologico, solo che l' autore l' avesse lasciata semplicemente agire : allora tutte le contraddizioni sarebbero state tanti problemi, il dramma sarebbe stato vita. Ma l' autore ha voluto parlar troppo, descrivere troppo, e quelle contraddizioni diventano

manchevolezze d' arte, quell' enigma un' oscurità del racconto.

La mania dell' erudizione ha portato al grottesco: Ida vuol riprodurre le antiche etère, ma lo spirito non è più quello greco, e la donna scade talvolta fino alla caricatura; e, per di più, l' osservazione dell' autore è superficiale e non attinge profondità nemmeno nella volontà della fanciulla, la quale, in fondo, diventa una mantenuta per arrivare al matrimonio.

Altre due figure del romanzo son tracciate con mano sicura: Jela e il gobbo.

Jela è l' ingenuità fatta fanciulla, quasi inconsapevole della vita, bella, felice, leggera: non pensa, non riflette, non conosce dubbi, non angoscie. Ama la vita, perchè le dà gioie, è fuori di ogni ansia, buona per natura e senza riflessione; un tipo delicato e squisito di freschezza e di innocenza. Quel suo stesso improvviso credere di adorare Enrico al primo vederlo, la sua gioia per i regali di nozze, la felicità per i costumi nelle serate di beneficenza, l' affezione cieca per Ida, l'affetto per tutti corrispondono magnificamente al suo carattere leggerino, futile, senza malizia.

Rocco è un ritratto fatto di scorcio, ma magistralmente. Non parla: tutta la vita l' ha condensata negli occhi e nell' umiltà dell' atteggiamento. È un povero essere vergognoso della sua miseria fisica, amante di Ida con un sentimento indefinibile tra filiale e amoroso, spaurito tra le furie sensuali di lei. Alle prime violenze lascive, egli,

« la gola stretta da quel sogno, scrollando spasmodicamente la testa, la nasconde in grembo alla ragazza con uno scoppio di pianto ». Non ha volontà e non ardisce esprimere desideri: dopo la voluttà, si nasconde il volto tra le mani singhiozzando.

Una sola volta ardisce chiederle qualche cosa: ma si raccomanda solo con gli occhi. La fanciulla, che ha compreso, ma che vuol mantenere intatta, anche tra gli spasimi della più cocente lussuria, la verginità fisica, lo respinge; egli si ammala, e va spegnendosi in una lenta e silenziosa agonia.

L'Oriani è creatore squisito di questi poveri esseri di martirio, vittime della vita, tristemente rassegnate al proprio destino: Anna di *Violoncello*, Olga di *Il Nemico,* Nino di *Il triciclo,* un po' Velleda di *Il velocipede,* Bice di *Disfatta,* Tina di *Olocausto,* hanno, con questo povero gobbo, la stessa discendenza spirituale.

Il ribelle, il negatore è artista impareggiabile in questa creazione di anime umili, che accettano la sventura per loro sorte. Ciò prova sempre più come in fondo a tutte le costruzioni e a tutti i fermenti cerebrali viveva nell' Oriani un' anima semplice e buona, sorella di tutti i vinti, innamorata di tutte le forme più tranquille della vita domestica.

Le altre figure del romanzo sono evanescenti, nessuna linea sicura, nessun colore. Il duca di Rivola, il conte Alidosi, benchè abbiano tanta parte nel racconto, restano secondari; nessuna

vera personalità li distingue; appartengono alla folla, perchè l' autore, assorbito nella creazione di Ida, non li ha veramente nè visti nè sentiti. Il conte Monteno, appena tratteggiato, ha forse più vita degli altri : è il gran signore indolente, cavaliere ancora di antica razza, ospitale, quasi buono.

La marchesa Renzuno è una macchietta, che a volte assume una fisionomia di carattere. È pettegola, ciarliera, invadente; ha smanie e sogni di gran signora, non si preoccupa che delle forme, è tutta tronfia della nobiltà della sua famiglia, disprezza Ida perchè di natali borghesi, vuole il matrimonio di Jela fastoso, i funerali di Enrico splendidi.

Nessuno dei personaggi del romanzo, ad eccezione di Savelli, il vecchio professore di Ida, che è mantenuto in un tono di seminobiltà di sentimenti e di sapere, resta ad una qualche altezza. L' Oriani ha una specie di mania ad avvilire i suoi personaggi. Geltrude, la madre di Ida, è una balia sboccata, il marito si è impecorito nella convivenza con costei e vive, inutile fannullone, e muore per le conseguenze del bere. Il duca ed Enrico discendono a tutte le miserie. Il duca è un vecchio perduto dietro tutti i capricci della mantenuta, che infanga il suo nome; Enrico un nobile dissoluto e disutile, che sposa per la dote, lascia insultare la moglie da Ida, da cui sopporta tutte le ignominie. La marchesa zia è una pettegola maligna, il capitano Buondel-

monti uno sfruttatore assassino. E intorno a costoro una folla di servitori, di dame, di pseudo-gentiluomini, tutti con le stimmate del vizio, volgari, vili, ingrati.

Di questo modo di vedere il mondo l'Oriani non s'è mai completamente liberato; in *Vortice* troveremo lo stesso ambiente, sebbene in altro tono.

Tutta la vita del romanzo si concentra in Ida: ed è una vita eccessiva, iperbolica, superumana; si ha l'impressione di uno sforzo continuo, di una corda tesa oltre i limiti della sua tendibilità e che perciò minaccia di momento in momento di spezzarsi.

La forma è migliorata nel confronto con le opere precedenti, ma la frase è ancora preziosa, ricercata, stillata. La nota comica è quasi sempre involontariamente caricaturale e inopportuna. Quando i signori di Valdiffusa salgono dal curato, questi, nel suo povero ambiente, è deriso dall'autore. Ma l'imbarazzo di quell'onesto prete, che «aveva abbastanza cuore e un'umiltà più selvatica che servile», ci fa solamente pena.

Il romanzo, però, nonostante tutti questi difetti, ha innegabili pregi di esecuzione e di particolari. Già la concezione è serrata, completa sin dal principio e l'azione è sicura. Ogni episodio concorrente ha la sua ragione di essere, spiega, non si sovrappone, non intralcia. Si preannunzia l'autore di *Gelosia* e degli altri romanzi posteriori. La troppa coesione ha anzi generato qualche errore, perchè l'Oriani, avendo pensato il ro-

manzo tutto in una volta, precorre, precipita talora qualche situazione. Ma sono piccole mende.

Alcuni particolari sono stupendi. Le scene vive, le descrizioni efficaci, le analisi esatte sono profuse a piene mani. La fuga di Ida verso la casa del duca, le scene di lenta seduzione, le ore che precedono e annunziano la voluttà veniente, gli innocenti convegni di Ida e Savelli, trascinati a poco a poco, insensibilmente, sino alla soglia del peccato, mentre il desiderio invade tutto l'essere, le prime civetterie di Ida sono condotte con mano maestra.

Il libro è fatto su una concezione falsa, ma rivela già per molti segni quello che l'Oriani poteva essere e che sarà fra non molto.

Quartetto.

Quartetto è una raccolta di quattro novelle legate insieme dal titolo e da un disegno dell' autore di mostrare la potenza e i limiti della musica. Ciò non ostante, la raccolta non è organica: il titolo non può essere sufficiente a costituire un vincolo d' arte e non può sostituire la deficienza nell' unità di ispirazione: il disegno non è sicuro e non abbraccia tutte le novelle: *Viola*, per esempio, si sottrae ad esso completamente. La riunione resta perciò estrinseca ed artificiale.

L' Oriani ama la musica: la crede fermamente una delle più grandi arti espressive, ai limiti della parola, delle linee, dei colori, capace di rendere l' ineffabile, essenzialmente lirica, perciò individuale e spirituale. Il sentimento musicale non può avere altra voce che quella degli strumenti a corda: con essi noi riviviamo in noi stessi la passione che le note vorrebbero esprimere, pur interpretandole secondo la nostra anima, creiamo a noi stessi il nostro linguaggio. I pianoforti, egli dirà molto più tardi, sommergono con la meccanicità e l' inanità del loro suono fisso il sentimento musicale, mentre la nostra anima ha bisogno di un linguaggio indefinito per tradurre a sè medesima le proprie fuggevoli impressioni. L'arpa ha già dell' artificioso nella discontinuità delle note, sebbene in essa viva un' anima; il

mandolino non poteva soddisfare uno spirito assetato di poesia, quale quello dell'Oriani; solo il violino e gli altri strumenti simili potevano essere per lui gli interpreti del nostro sentimento. Ecco perchè *Quartetto* non ha che quattro novelle: *Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso.*

Il volume ha un' introduzione, che è una dedica del libro: *Diapason,* che dovrebbe accordare i quattro racconti e dare il tono a tutta l' opera, mentre non è che una rapida rassegna della nostra letteratura dopo il secondo romanticismo, fatta per giudizi, con legami più apparenti che reali, più vivaci che profondi, fosforescenti di paradossi, di antitesi, di spiritosità.

Tutto lo scritto è slegato. La rassegna piglia le mosse da una frase quasi incidentale, spezzando così la continuità delle idee, rivolte ad una interpretazione della vita di Grecia e di Bisanzio con i criteri, che qualche anno più tardi condurranno l'Oriani ad una spiegazione della storia universale.

Quartetto è ancora tutto l'Oriani della prima maniera, di *Gramigne,* di *No*; anzi, vi è in esso un' ostentazione maggiore di teorie, un' autodifesa fatta con tono amaro e termini violenti. Il pubblico non ha sentito la sua arte, gli è rimasto estraneo: la sua decennale battaglia non ha commosso alcuno, non ha suscitato che qualche aspra e breve dichiarazione di dissenso e di disapprovazione. Egli non si accorge però che la battaglia la sta invece combattendo contro se stesso, per li-

berare il proprio spirito da forme violente, innaturali, estranee all'arte, e che la battaglia sarà vinta, contro ogni sua previsione, con l' uccisione del nemico che insidiava le tendenze più sane e più pure della sua anima.

Con *Quartetto* noi procediamo ancora per vicoli stretti, bui, solitari, oppressi dalle ombre dense e vuote, dall' aria greve. « Domani comincerò il *Sì,* e sarà l' ultimo della serie concepita dieci anni fa ». Scriverà invece più di un libro ancora, costringendolo entro i limiti della primitiva concezione, ma poi uscirà finalmente all' aperto, all' aria libera, sotto la gloria magnifica del sole. L' incubo distruttore non durerà che qualche anno ancora ; dopo, verrà la liberazione piena, luminosa, definitiva.

Quartetto è composto in uno stile giornalistico, scintillante, che pare voler significare più di quello che in fondo non dica, uno stile che in un libro mal si sopporta. Il procedimento è cosciente. Lo stile per lui è tutta l' arte, perchè in pari tempo parola e frase, colore e disegno, ombra e luce, forma e sostanza; e lo stile non può essere che quello giornalistico. La nuova lingua, egli pensava in quest' epoca con lo Zola, doveva uscire dall' officina del giornale, perchè nella scuola la tradizione contendeva il passo alla vita. Giornalismo qui si riduce a retorica, e in nessun libro l'Oriani è tanto retore quanto in questo, nel quale tutte le forme bizantine, i luccichii del nostro seicento, le fantasticherie del peggiore ro-

manticismo si dànno la mano per rendere vuota, pomposa, grottesca quest'opera.

Le antitesi si seguono senza tregua. Scriverà: « Vi furono libri che valsero battaglie, battaglie che nessun libro saprà mai narrare: si udirono motti che erano poemi, si fecero poemi dei quali nemmeno un motto fu scritto ». « Le parole ebbero efficacia di fatti, i fatti prontezza di parole ». « I vecchi sorridono dei giovani che hanno la saggezza di esser folli, e i giovani ridono dei vecchi, che hanno la follia di esser saggi ». In *Violino* ci sono antitesi continuate per una pagina intiera.

Spesso le parole suonano senza significare: « eravate allora, come adesso, un' eccezione senza regola ».

Anche l' invenzione è pesante e bislacca, il racconto principale in ognuna delle novelle è diluito e annegato talvolta in un altro estrinseco, come in *Viola* e in *Contrabasso,* talvolta ridotto ad una fantasticheria sentimentale, come in *Violino*; *Violoncello* solo si sottrae in parte alla triste sorte, poichè in esso l' autore ha saputo far vibrare alcune corde del sentimento umano. Tutta la novella poteva esser ridotta in poche pagine, e sarebbe stata allora potente di espressione e nuova di ispirazione; la tendenza retorica ha sopraffatto l' autore e gli ha sommerso la buona idea. Nulladimeno *Violoncello* si separa dalle altre novelle e resta come una sentinella avanzata nel campo letterario dell'Oriani. Già il suo procedi-

mento è quello che adotterà molto più tardi in *Vortice*: ma saranno passati allora quasi venti anni e l' arte dell'Oriani sarà ben altra.

Violino è il grido innamorato di un esaltato. Ha la forma più fantastica e strana di tutti gli scritti dell' Oriani. È mantenuto in un tono acuto, che stanca, senza mai allettare o appassionare. Si ha l' impressione di aver ascoltato lungamente parlare una lingua diversa dalla nostra, concitata, e che noi non comprendiamo. Si resta stupiti e storditi. Per arrivare in fondo bisogna aver l' obbligo della lettura; il lettore comune si stanca alle prime pagine, e, come avviene sempre, involge nella prima penosa impressione tutto quanto il libro, che butta in un canto. Così si spiega facilmente e si giustifica il primo disfavore del pubblico. In *Violino* l' autore ha voluto dar corpo al suo sentimento musicale. La musica può esprimere tutto, i sentimenti più delicati e più profondi, gli stati d' animo più complessi, la gioia e i dolori, le più segrete tragedie dell' anima. La teoria ha però tutt' altro valore che la sua esecuzione. « Egli andò lentamente verso la scranna, sulla quale aveva posato il violino, lo prese, ne saggiò l' accordatura, ed avvicinandosi un altro passo alla finestra, senza rivolgere il capo, incominciò a suonare così :.... ». Questo è *Violino*.

Ad una festa da ballo l'Oriani discorre con una dama dell' antica aristocrazia, Donna Augusta, una colta e originale pensatrice di talento, no-

nostante l' apparente frivolezza della vita. Donna Augusta si lagna della presente decadenza della nobiltà, rimpiangendo gli antichi tempi; conversa con grazia arguta, cena coll'Oriani, lo accompagna nella sua carrozza sino al lago nella tiepida notte lunare, gli racconta la novella: *Viola*. Ella era stata amica della duchessa di Campiano a Firenze e ne ricordava un tragico episodio, che era passato attraverso la sua vita senza mutarne la vacuità e senza che lei se ne accorgesse.

Un mendicante vecchio, Prospero, a cui la duchessa soleva far l' elemosina, si era silenziosamente innamorato di lei. Non una parola, non un gesto aveva però tradito il suo segreto.

Solo un giorno egli aveva raccolto una viola bianca caduta a lei e se l' era tenuta per elemosina.

A Firenze una ragazza, che chiamavano la Gitana, faceva il giro di tutti i ritrovi, cantando delle romanze spagnuole, che accompagnava ella stessa con la chitarra o con la viola di un vecchio che le faceva da compagno. Il duca se ne era invaghito e ne aveva ottenuto i favori, ma, libertino e impudente com' era, era arrivato al punto da invitarla al palazzo per una festa. La duchessa se ne era disperata. Prima della serata però la Gitana fu trovata assassinata in un vicolo: Prospero l' aveva seguita e le aveva spaccato il cuore con un coltello. Al processo non si difese, non aprì bocca se non per sconfessare il suo avvocato,

che lo diceva pazzo: tra le mani teneva la viola bianca, che un giorno era caduta alla duchessa e che egli aveva raccolta. La donna non aveva capito nulla di tutto il dramma.

Viola è la più stentata tra le quattro novelle: l'Oriani doveva completare il quartetto ed era in cerca di un argomento: perciò essa risente di tutto lo sforzo della ricerca e dell' artificiosità della trovata. Nessun racconto ha tanta freddezza di stile, indecisione di contorni, imprecisione di caratteri. La descrizione della festa da ballo è torpida e gelata; pare di guardare un quadro muto, o di assistere da molto lontano, dove i suoni non giungono più e i movimenti appaiono confusi; Donna Augusta, nobilitata nella conversazione, diventa poco meno che ridicola nel ballo; l'amore del mendicante è grottesco; l'assassinio non ci commuove. Al solito, il racconto si perde in un mare di considerazioni e di parole, che tolgono ogni drammaticità all' azione, lenta ed opprimente.

Violoncello è ancor esso retorico, ma è diversamente animato. L' argomento è profondamente sentito, il carattere del protagonista decisamente delineato; le discussioni sono ancora lunghe e un pochino snervanti, ma l' azione non è dimenticata. Ma al di sopra dello stesso protagonista c' è una figura secondaria, che anima silenziosamente tutta la scena, una pallida e soave figura di donna, umile, tenera, sottomessa, madre ed amante, una delicata anima soffusa di poesia,

Anna, che non sa altro della vita che il sacrificio e il dolore, e una tacita, intensa, inconfessata affezione. È la prima creatura veramente umana dell'Oriani : poco più tardi avremo Olga Petrovna e poi le indimenticabili figure di *Disfatta* e di *Olocausto*.

La novella è lunga, la trama semplice e breve. Giorgio era stato raccolto da una povera fanciulla tradita, Anna, che viveva ora del suo lavoro di cucitrice, sola, in un quartierino di un vicolo umido e buio. Il ragazzo era stato collocato come garzone presso un sarto, ma una grande passione lo consumava : la musica. Un profondo sentimento musicale lo animava, rendendolo estraneo a tutto il resto. L'Anna resistè sulle prime a queste tendenze del ragazzo, ma poi, presa anch' ella da una grande speranza, raddoppiò le sue fatiche e gli prese un maestro di violoncello. In pochi anni i progressi di Giorgio furono tali, che ella, figlia di un violoncellista morto a Nizza, gli cedè lo strumento del padre, uno stupendo Albani, facendolo pazzo dalla gioia. Ma l' accresciuto lavoro aveva assottigliate le forze di lei e rovinata la sua già debole salute; per di più Giorgio era ora diventato un giovane bello e fine, ed ella si era sentita mutare il suo affetto di madre elettiva in un sentimento più profondo e diverso, e morì a poco a poco di quelle fatiche e di quell' amore. La notte del primo concerto, Giorgio la trovò morta. Allora tentò un giro di concerti per l'Europa, provandone una grande de-

lusione. Scappato quasi al suo impresario, ritornò in Italia, fermandosi in un villaggio di Toscana. Quivi si diede tutto al suo grande sogno: scrivere il capolavoro: *Il giorno*, per raccontare melodicamente tutta la vita della natura e degli uomini nel giro della giornata. Una delusione amorosa ne lo distolse per qualche tempo, poi egli si buttò di nuovo nel vortice della sua passione. A Firenze un amico gli aprì le porte di una grande sala per un concerto pubblico. La prova suprema sarebbe stata la vita o la morte. Le armonie del *Mattino* destarono il delirio degli ascoltatori e gli applausi scrosciarono fragorosi, ma poi il resto della musica sembrò prolisso, tumultuoso, cominciarono le prime impazienze, che presto s' ingrossarono in aperta disapprovazione. Giorgio sentì l' impossibilità di arrivare in fondo alla lunga sinfonia: il riso spasmodico di Mary, il suo antico amore, che assisteva da un palco col fidanzato, gli annebbiò il cervello, e allora, facendo all' improvviso un gesto orribile di follia, scappò dalla sala, corse a casa, fracassò furiosamente il violoncello. Allora dall' istrumento distrutto sfuggì una lettera suggellata: era Anna che, prima di morire, vi aveva affidato il suo segreto di amore, raccomandandogli la sua memoria e il suo violoncello.

Ora, al manicomio di Bologna, un bel giovane biondo, con la fisionomia nobile e triste, piange il suo cuore perduto non sa più dove. « E se gli fate osservare che gli batte sotto la terza costola

sinistra, fa un pallido sorriso, e ripete invariabilmente: — Batte, ma non suona — ».

Violoncello è la creazione di un' anima musicale. La musica non può nè ripetere nè commentare, sotto pena della sua negazione; deve esprimere tutto da sè, poema senza parole, linguaggio sempre nuovo di uno spirito costantemente vario, dev' essere creazione, libera interpretazione dell' anima. Giorgio incarna questo pensiero; la musica è per lui « l' ultimo sforzo del linguaggio umano, capace di esprimere quanto le altre forme non avrebbero saputo o potuto ». Il suo *Giorno* doveva concretare questo ideale: l' ideale fallì perchè « alla descrizione mancava l' insieme di un' idea, e quindi la intelligibilità della rappresentazione ». Il fallimento è la conclusione del dramma. Perchè la novella è fortemente drammatica, la prima, anzi, in cui l'Oriani ha sentito veramente nella sua essenza il tragico quotidiano, il dramma che si inizia e si esaurisce dentro le anime.

« Il dramma, aveva detto in *Viola,* avviene negli individui, ma non è l' opera speciale di nessuno di loro: essi vi entrano senza capirlo, vi periscono senza saperlo, ne escono senza accorgersene ». La teoria di *Viola* qui diventa intuizione d' arte. Anna e Giorgio son le vittime inconscie di due tragedie spirituali; quella, creatura di profonda tenerezza e di mite rassegnazione, muore del sacrificio del suo doppio amore, questi, consumato dalla sua passione d' arte, im-

pazzisce nella sùbita rivelazione dell'insufficienza della sua mente alla musica perfetta e del suo cuore alla comprensione della povera Anna morta per lui.

La novella ha pagine magnifiche. L'Anna, Giorgio sono ritratti di una squisitezza nuova nell' arte dell'Oriani; i primi tentativi musicali del ragazzo, la rapida decadenza fisica della donna, l' ultimo concerto sono resi mirabilmente. Si sente che l' autore ha vissuto la passione dei suoi protagonisti.

Ma l' arte narrativa non ha trovato ancora nell'Oriani il suo tono giusto. Troppe discussioni ancora, teorie, sogni, soliloqui l' appesantiscono. L' analisi psicologica, per voler essere troppo minuta, diventa artificiosa; le coincidenze, come la morte dell'Anna la notte del primo concerto, la presenza e la risata di Mary nell'ultimo, sanno più che di caso. La stessa passione musicale è troppo diluita. L' ultima parte è troppo grave, fa avvertire la stanchezza dello scrittore, stancando il lettore, il quale ha quella stessa oppressione, che doveva provare il pubblico del concerto, quando Giorgio aveva terminato la bella sinfonia del mattino, e ora, al meriggio, dopo il piccolo e vano chiacchierìo degli umani, ritorna alle voci della natura, con un commento lungo, difficile, inintelligibile.

Ma, nonostante questi difetti, la novella resta come la prima creazione felice dell'Oriani. La buona immagine dell' Anna, la povera martire

della vita, che è mamma, che è donna, che è amante e sempre invano, e muore di fatica e di amore, s' imprime incancellabilmente nella memoria. Ella è già una figura della maturità d'arte dell' autore.

Contrabasso, dopo *Violoncello,* è una lungaggine insopportabile.

In due serate liriche al Brunetti di Bologna in cui cantava Adelina Patti, Bartolomeo, il vecchio suonatore di contrabasso al teatro, s' innamorò della cantante: un amore discreto, silenzioso, segreto, non tanto però da evitargli le beffe dei colleghi e i dispetti della grossa Adelaide, la donna che teneva in casa per tutti i piccoli bisogni della sua vita di scapolo. Il broncio della donna arrivò anzi a tale, che il povero Bartolomeo dovè riprendere la via della trattoria, come una volta, perchè a casa trovava il fuoco spento, e, quel ch' era peggio, il letto disfatto e vuoto. Le cose presero tale piega che il disgraziato, per riempire il vuoto ormai insopportabile della sua esistenza solitaria, finì con lo sposare l'Adelaide.

Il racconto è costituito da una prolissa interminabile descrizione della prima serata della Patti con un tentativo d' interpretazione critica originale del fatto e della musica della *Traviata* e dei dispiaceri domestici del povero Bartolomeo, e qua e là non manca d' efficacia come nella narrazione della vita squallida del povero « Con-

trabasso » e della sua segreta e sempre più pungente aspirazione alla famiglia, alla tranquillità della casa. Ma sono pagine isolate, che non salvano la novella dalla prolissa inorganicità e dal grottesco.

L'Oriani ha voluto guardare la vita sotto un nuovo aspetto: umoristicamente. Ha voluto ridere tristemente sulle miserie delle piccole e delle grandi cose della vita, mostrare la comicità facendo indovinare il tragico, denudare le anime additandone silenziosamente le contraddizioni. Ma il riso gli muore sulle labbra e diventa sguaiato, la comicità si risolve in grottesco, il tragico si riduce a ben misera cosa. L'Oriani ha forzato la sua natura: quando egli diventerà veramente artista, sarà descrittore chiaro di anime, coglierà nella loro terribile nudità i drammi della vita, sentirà il tragico che s' annida in ciascuna anima umana, ma allora non riderà più.

« Tre mesi dopo Bodoni, incontrando Bartolomeo al caffè del Corso, gli correva incontro col suo riso sinistro sulle labbra.

— È proprio vero che hai sposato la grossa Adelaide ?

Bartolomeo chinò la testa. Bodoni si arrestò, poi, dardeggiandogli un' occhiata in faccia :

— Ti piace la trippa ?

— No — rispose ingenuamente Bartolomeo.

— Avrai una vecchiaia infelice ».

Così finisce quest' ultima novella.

Qui non c' è nè il comico nè il tragico; c' è una volgarità sconcia, che non fa nemmeno ridere. L'Oriani aveva troppo impetuoso il carattere e ardente l' anima : non poteva essere un umorista.

Il Nemico.

Il nemico è l' amore, è la donna. L' uomo che ha una missione o che è destinato ad alte cose non può e non deve indulgere alle debolezze e alle esigenze del sesso : ogni caduta è irreparabile.

Tale la tesi di questo romanzo in due volumi di argomento russo.

Ma la presenza della tesi non è l' unico difetto di questo libro : discussioni dottrinarie, lungaggini pesanti, vacuità paradossali l' aduggiano, uno stile potente ma qualche volta retorico lo rende gonfio, una continua esaltazione di una natura freddamente violenta lo rende inumano e antipatico; vi circola un cinismo ostentato e ingiustificato, che è una violentazione della stessa anima dello scrittore, che si è rifugiata, come spaurita, nella soave figura di Olga Petrovna, un delicato carattere femminile appena sbozzato e abbandonato a mezzo il romanzo. L' orrido, il bestiale ancora vi campeggiano; è come l' ultimo grido dell'Oriani della prima maniera, l'ultima crisi e gli ultimi dibattiti di un temperamento artistico, che ancora non ha saputo trovare la sua strada. Con Olga appare già timidamente il prossimo rinnovamento, che si è maturato nelle opere storiche e non sa ancora rivelarsi : ella è come la sorella maggiore di tutte le donne che vivranno nei posteriori libri dell'Oriani. Qui il

paradossale scrittore ha deposto le ultime scorie: coi nuovi romanzi entrerà nella maturità della sua arte conquistando tutti i caratteri dell'umanità e tutte le sfumature della verità artistica.

Il Nemico è ancora quello che gli ruggiva dentro: una natura eccessiva, che aveva bisogno di smanie e di sfoghi violenti, una grande preparazione dottrinale, che nei romanzi era fuor di posto e che doveva esaurirsi in queste creazioni incomposte, una calda e selvaggia sensualità che raggiungeva ora il suo diapason, negando se stessa e contorcendosi in spasimi e furie irrefrenabili.

Dell'amore, della religione, della lotta politica, dei rapporti sociali, l'Oriani non sa trovare in questo romanzo che le forme e le tinte estreme, deformando e ingigantendo quelle, incupendo queste, trasportando uomini e passioni oltre i limiti dell'umanità, perdendo il senso del reale, non trovando mai l'equilibrio.

Col *Nemico* abbiamo fatto un passo indietro, oltre *No*, verso *Gramigne*: è il vertice e la chiusura di tutto un periodo nell'arte dell'Oriani. Loris è ancora Ida, è Oddo, e tutti son Giuda Iscariota nelle sue maledizioni, nella sua rivolta, nelle sue confessioni e nell'auto-esaltazione. Fortunatamente è l' ultimo rappresentante di una trista genia: l'Oriani lo ucciderà per sempre.

Loris Nicolaievich Repnine era il figlio di un pope sacrilego morto mentre lo trasportavano in Siberia. Era stato raccolto nella casa del prin-

cipe Anatolio Lukitch Kovanski ed era cresciuto accanto a Tatiana, una bella nipote del principe, una delle più ricche ereditiere di Russia.

I due fanciulli si erano innamorati, ma un giorno che Loris aveva tentato di chiederne la mano allo zio, era stato frustato. Allora era scappato, covando odio e vendetta.

Per tre anni visse la vita più vagabonda, facendo tutti i mestieri, scendendo a tutte le bassezze, acquistando esperienza del mondo, e accrescendo con le meditazioni la naturale perspicacia dello spirito. In uno dei suoi vagabondaggi incontrò Topine, un mendicante lercio che salvò in una rissa, acquistandone una servile gratitudine. Topine gli fa conoscere una Boghiniia, la sacerdotessa della setta dei Klysty, e lo fa assistere ad una delle funzioni religiose, un deliramento sensuale raccapricciante. Loris ne ottiene i favori e i denari. Poi, ripreso dalla smania di vendetta, ritorna al paese natio, e, appostato in una foresta con Topine, sorprende un giorno Tatiana, la trascina in una caverna, la fa violentare da Topine.

Più tardi Loris è a Kazan, poi a Zurigo, a Parigi, visita quasi tutta l' Europa, si fa baro, riesce a raggranellare quasi una ricchezza, ritorna in Russia.

Come prima era stato contro Tatiana, ora è contro tutta la sua classe. A Pietroburgo è rivoluzionario, più che nichilista. Discute col Comitato esecutivo, uccide una spia, stringe al-

leanza con Olga, una dottoressa di sentimenti miti e di idee dinamitarde, e col Principe Vladimiro, uno del Comitato, e disegna l' uccisione dello Czar in una forma clamorosa, facendo saltare il teatro di Mosca una sera in cui ci fosse l' imperatore.

L' impresa doveva essere condotta e compita solo da Loris, Olga e Lemm, uno studente ebreo povero; il principe fornirebbe solo la melenite necessaria.

A Mosca Loris si alloggiò coi compagni in due quartierini di fronte al teatro, e in una notte, rimasto in un palco con Olga, dispose l'esplosivo, legandolo con un filo elettrico in comunicazione col suo appartamento. Ma, all'ora stabilita per l'esplosione, il principe accorse affannato chiedendo grazia per la figlia, che si trovava a teatro; Olga scomparve dalla stanza in cui erano riuniti i tre, ma quando Loris premè il bottone elettrico, la detonazione non avvenne. Olga aveva tagliato i fili. Loris, intuendolo, appena quella rientrò, le sparò un colpo di revolver a bruciapelo e fuggì col principe verso il castello di lui. Al castello Loris rivede Tatiana, che era divenuta la moglie del principe, al quale, però, un po' per invincibile ripugnanza, un po' per una reale malattia, che Topine le aveva comunicata, non si era concessa che una volta sola. Il passato risorge tra loro, l'antico amore li riprende. La donna non ha dimenticato, ma ha perdonato e diventa l'amante di Loris. Il principe ai primi

sospetti allontana il giovane, ma questi la notte stessa della partenza ritorna furtivamente nella camera di lei. Il principe lo sorprende e l'uccide.

Questo lo schema di un romanzo che nelle sue linee generali può forse ancora apparire con la logica dell'umanità, ma che nell'esecuzione si rivela eccessivo, iperbolico, tetro, spasmodico. È quasi un delirio dottrinale impersonato in figure di uomini, che dell'umanità non hanno conservato che le funzioni più animali: l'anima ne è paradossale, violenta oltre ogni giustificazione, fuori della natura, in urto con la società, in istato di continua repulsione. L'autore ha voluto applicare il principio dottrinale scrivendo un libro di battaglia: poteva uscirne un mediocre scritto polemico, ne è nato invece un pessimo romanzo.

L'ambiente russo non ha nè vivacità nè realtà: leggete una sola pagina di Tolstoi, e ne avrete immediata l'impressione.

Anche la tecnica stessa è delle peggiori: l'economia del romanzo ne soffre orribilmente. *No* è già concepito ed eseguito tutto d'un fiato; il *Nemico* è presso che frammentario, pensato e scritto a brani, con slegature, ritorni. La distribuzione armonica non è mai osservata: abbiamo scene lunghissime, che avrebbero potuto essere brevi, lacune che lasciano in ombra momenti psichici salienti, discussioni inutili e interminabili. La stessa continuità del racconto è interrotta senz'arte, bruscamente e per lungo tempo; c'è

inversione di esposizione, scompostezza narrativa, diluizione nell'analisi.

Il romanzo è dominato da una figura: Loris, e si esaurirà in una contraddizione: Tatiana. Dovrebbe signoreggiarvi un' altra donna, Olga, ma è lasciata in ombra.

Loris non è un uomo; ha lasciato per tutte le strade del suo ramingare la sua anima di fanciullo innamorato e se n'è foggiata un'altra sui libri e tra i freddi filosofemi sociali delle sue violente elucubrazioni, smarrendo tutti i caratteri dell'umanità. Al momento dell'azione, quale appare sull' aprirsi della scena, egli non è più che una gelida teoria, una forza negatrice vivente, fuori di ogni comune sentimento, ex lege. Un'esaltazione dottrinaria gli accende di violenza rossa tutte le idee, odia con furore e senza rapporto di misura col dolore sofferto, e nell'odio travolge ogni innocenza.

Un carattere simile non può avere una vera personalità: l'arte dell'Oriani non ha potuto cogliervi nessun segno concreto, nonostante le molte affermazioni del testo, che lo dichiarano una natura potentemente individuale. Tutti i contorni della sua anima si perdono nel campo più vasto ed uniforme di un' idea; egli è trasumanato in simbolo. Perciò l'amore è fuori di lui. Quando amava era ancora un fanciullo e l'azione era quasi fuori del romanzo; quando crede di riamare s' inganna, perchè non subisce che un vago fascino della superiorità superumana di una

donna violentata, che gli perdona il delitto e gli si promette, e non ubbidisce quasi che ad una lotta, in cui la volontà, che dovrebbe essere l' invincibile, piega davanti alla sapiente astuzia femminile, solamente perchè l' autore ha una tesi da far prevalere. Tatiana è femmina, piena di contraddizioni e di chiaroscuri, ma le une e gli altri non attingono veramente mai l'anima nel suo profondo, e spesso non sono che delle illogicità d'arte. Ella ha subìto l'onta più ignobile, che una donna possa soffrire: è stata violentata da Topine per ordine e sotto gli occhi di Loris, senza che avesse alcuna colpa da scontare, e ritorna all'amore mentre ancora ha sulla persona una malattia inguaribile contratta in quella violenza e nell'anima il terrore dell'orribile supplizio. Ciò è fuori anche dell' illogico della vita.

L'Oriani ha voluto creare scene e figure di ossessione: il romanzo ne è pieno. Non mette conto nemmeno di notarle. Quanto di paradossale era distribuito nei libri anteriori, l'Oriani l' ha ora addensato in questo, che è come l'ultima convulsione di un' arte tumultuaria; dopo, entreremo nelle serene regioni della vera arte.

Olga Petrovna è l' unica persona veramente viva in questo racconto: è una delicata figura di poesia. Quanto di soave, di tenero cantava nell'anima profondamente mite ed umana dell'Oriani è in questa fanciulla russa, che era passata attraverso ogni libertinaggio, mantenendo quasi nell'anima un candore come verginale. Ha tutti

i segni spirituali dell'anima femminile: la timidezza accorata di fronte a Loris, la passione del sacrificio, il rimpianto « della delicata primizie della propria gioventù ». È passata attraverso gli amori di tanti studenti, più per un nuovo pregiudizio dottrinale di libero amore che per corruzione, ha preso parte a propositi nichilisti, ha abbandonato ogni morale; ma quando l'amore batte veramente al suo cuore, come un rinnovato velo verginale la cinge di nuovo pudore, e non sente, non vive che per l'amore anche senza speranza. È un'anima di pietà: accanto agli studenti rivoluzionari ella non è stata veramente che la buona sorella, pronta al conforto, parata ad ogni opera di bontà per lenire dolori, per evitare sacrifici. La sua stessa professione è esercitata come una missione.

Olga è figura profondamente poetica con una anima sua; è fuori della società, e tende alla famiglia, aspirando all'amore e alla maternità; è donna e sorella di tutte le donne. Ella è la seconda delle vere creazioni femminili dell'Oriani, ma è ancora in germoglio; è un'apparizione di bontà umile e grande, che scompare improvvisamente dall'azione, lasciando però nello sguardo attonito per tante crudezze come una visione di cielo stellato.

Loris è l'ultimo fuori della vita, Olga la prima delle creature di anima. Con Loris morrà Giuda Iscariota, che egli considerava il proprio

eroe e l'Oriani aveva innalzato nelle prime negazioni violente della giovinezza al di sopra di Cristo, con Olga ritornerà l' umanità a Cristo, morto per gli uomini.

Gelosia.

Con questo romanzo l' Oriani entra in una nuova fase. Lo scrittore ha deposto gran parte delle scorie, degli ardori incomposti, ha ucciso dentro di sè il retore, accostandosi all'umanità vera in gioia e in dolore, indulgendo alle debolezze, studiandole nella loro nuda semplicità, senza glorificarle, senza esagerarle. La narrazione ha trovato il suo tono medio, l'analisi il suo freno, l'osservazione è diventata più acuta, la meditazione più profonda.

Non è più l' autore che parla, che descrive, che vaneggia, che infuria; sono le passioni stesse che hanno il loro linguaggio naturale, la loro forza immanente, la loro logica umana.

Le persone del romanzo appaiono ora in tutta la loro compiutezza nell'azione e nei discorsi, sobri e sicuri. Linee precise, tocchi felici, ombre e luci di un giorno chiaro. Qui non abbiamo più le lunghe discussioni, le esposizioni, le teorie: manca il predestinato, il carattere eroico, la volontà sicura; i personaggi hanno larghi caratteri d'umanità e sono colti nei loro tratti più essenziali. L'azione è rapida, naturale: l' interesse ha preso l'autore e stringe i lettori: è un dramma non dialogato.

C' è ancora, sottinteso, il solito pensiero e disegno dell'Oriani: che l'amore uccide ogni ener-

gia. La tesi di *Il Nemico* ritorna, ma meno palese, ravvolta nell'arte, sapientemente condotta.

Anche la vita, del resto, vista alla sua fine, ha un filo conduttore: l' importante per l'arte, per non falsificare la vita, è di non irrigidire quel filo, non ingigantirlo, non trascurare il contingente, l' imprevisto.

L'Oriani oramai è artista vero: la lunga vigilia gli ha affinato tutte le armi. Egli sa vedere l' umanità in tutte le sue forze, ammorbidisce stile e caratteri; la forma segue tutte le sinuosità del contenuto; il pensiero ha trovato le sue espressioni adeguate, e perciò dalla fusione è nata l'opera d'arte.

L'economia del romanzo è perfetta. Le ultime pagine sono di una lentezza ossessionante, ma voluta, ma artistica. Quasi tutto il racconto ha la rapidità di un razzo, la scorrevolezza delle ore di felicità: la fine angosciosa ha tutta la tristezza e la pesantezza delle sventure.

Mario Zanetti era entrato da sei mesi nello studio di Filippo Buonconti, avvocato illustre in tutta la provincia per la probità dell' ingegno e l'esattezza laboriosa, con la quale disimpegnava ogni processo, e che lo facevano spesso trionfare a Firenze e a Bologna contro le maggiori celebrità del foro italiano. Solo giovane nello studio, si trovava, come principiante, in una posizione cospicua, dacchè l'avvocato, generoso per indole, gli abbandonava i guadagni di tutte le piccole cause.

L'avvocato, già quasi sulla cinquantina, aveva sposato una fanciulla di ventidue anni, viziata dalla tenerezza condiscendente di un vecchio padre, naturalmente dolce ed allegra, pronta ad intenerirsi di tutto sino alle lacrime, semplice e leggera, che stimava e credeva di amare il marito, che le aveva assicurato una posizione preminente tra le altre signore della città, e che aveva per lei una grande tenerezza quasi paterna.

Mario, accanto agli sposi, ammesso all' intimità della casa, vi serbava un contegno misurato e corretto, mentre le asprezze latenti del suo carattere pungevano un po' la vanità della signora Annetta, la quale cominciava a sentirsi quasi offesa che egli non la sentisse così bella come le sembrava di essere e tutti mostravano di credere quando compariva in pubblico. Nei suoi rapporti con l'avvocato, ella non aveva ancora provato nessuno dei trasporti deliranti, che sono quasi sempre per la donna come una scoperta di se medesima; ma sotto la sua fiorente giovinezza dormiva una bramosia di godimenti sconosciuti, un bisogno nuovo e inconsapevole di passione. Mario cominciò a darle piccoli consigli di eleganza: ciò accrebbe la loro intimità. Il giovane le penetrava insensibilmente nella vita, mentre, rimanendo così indifferente alle seduzioni della sua bellezza, la mortificava nel senso più delicato della vanità femminile. Così ella quasi per rappresaglia cominciò a civettare con lui, ma il gioco sorpassava le sue stesse intenzioni, mentre Mario

incominciava ad innamorarsi davvero e i due giovani si sentivano sempre più vicini. Ella andava nello studio a chiacchierare, e, quando il marito non c'era, si fermava in piedi davanti a Mario, e, se udivano il passo pesante dell'avvocato per le scale, ella fuggiva dicendo con un sorriso malizioso: — Mi sgriderebbe. —

Gli scrivani dell'anticamera, vecchi ambedue, se ne erano accorti. Andrea, il più anziano, affettava da qualche tempo maggior riserbo col signor Mario, come per fargli sentire la propria disapprovazione, e Mario lo aveva compreso. Un giorno che la signora Annetta irruppe saltellando nello studio, egli si mise un dito sulla bocca, accennando alla stanza degli scrivani, e, alzandosi, la respinse verso l'altro gabinetto verde. Ella ne arrossì, come di una rivelazione di colpa, poi volle resistere, ma l'altro incalzava con la voce sommessa, spingendola lievemente per una spalla. All'uscio socchiuso si strinsero, ella traballò, scivolando sul tappeto del gabinetto; egli la sostenne tirandosela sul petto. Allora, improvvisamente, Mario l' aveva abbracciata, baciandola sulla bocca. Ella era fuggita. Più tardi, rivedendosi, si trovarono impacciati; ma poi, i giorni seguenti, ella ritornò ilare e chiassosa, quasi provando un piacere segreto di monello in contrabbando, sentendosi sorvegliata dal vecchio Andrea; fingeva però di essersi dimenticata di quel bacio. Ma un'altra volta si lasciò prendere la mano, ridendo. Il sospetto dello scrivano li

avvicinava, immergendoli quasi in un'atmosfera di colpa.

Un giorno che l'avvocato era andato a Firenze, ella comparve nello studio, mentre l'uscio del gabinetto era socchiuso. Mario andò bruscamente a chiuderlo. Questo bastò perchè tutto fosse già avvenuto. Mario l'abbracciò e le diede un bacio sul collo, stringendola furiosamente. — No, — ella balbettò, sentendosi precipitare, ma egli la spinse, la rovesciò su una poltrona, travolgendola nella sua passione.

Da quel momento cominciarono fra loro le scene. Egli era geloso del marito, del quale lo offendeva la superiorità dell' ingegno e della dottrina, e la stima di cui lo sentiva circondato, e quel raffinamento progrediente del suo spirito accanto a quella donna, che, anche comprendendolo solo a mezzo, lo amava sinceramente a proprio modo. Mario, che non sapeva come lottare contro questi sentimenti di lei, si esasperava nella sua gelosia, mentre un astio sordo gli cresceva dentro contro l'avvocato. Egli essendosi mantenuto quasi casto fino allora, era assorbito da quella prima passione e voleva essere l'unico nella vita di lei, senza capire il carattere dell'Annetta, che non avrebbe potuto mai comprendere tale esclusività, e che ad ogni strana pretesa di lui contro l'avvocato, rispondeva candidamente: — Ma se è mio marito! —

Poi ella restò incinta. La gioia dell'avvocato fu senza limiti, mentre Mario, a cui toccava ve-

ramente quella paternità, trovò in essa nuove ragioni di amarezza, perchè si sentiva escluso da tutta quella festa di famiglia, nella quale egli era entrato di frode. L'Annetta ora, durante la gravidanza, era diventata più ardente ed amorosa, ma la felicità fu effimera, perchè, al giungere del parto, egli si risentì estraneo in quella casa, in cui tutti sembravano rimproverargli silenziosamente il suo tradimento, stringendosi con palese affezione intorno all'avvocato. La stessa Annetta ne uscì mutata. Il parto aveva proceduto regolarmente, ma nella notte un' improvvisa febbre puerperale l'aggravò di colpo, tenendola per tre giorni sospesa tra la vita e la morte. La casa ne fu sossopra: il marito pareva accasciato, Mario sentiva più acutamente e più dolorosamente la sua falsa posizione.

Durante la convalescenza la signora Annetta non volle riceverlo.

Colta da un postumo spavento religioso della morte, aveva voluto confessarsi, e dalla confessione era uscita molle di pianto e col proposito di riconsacrarsi tutta al marito.

La bambina, Gigina, era stata messa a balia sul colle arioso di Trepiano, e la mamma era in fondo contenta di non allattarla per non sfiorire.

Mario tentò tutti i mezzi per riconquistarla, ma inutilmente. Una volta ebbe anche restituiti, per mezzo della Gina, la cameriera, dei fiori che le aveva mandati, col pretesto che erano troppo odorosi. Pochi giorni dopo ebbe un'altra amara

delusione: a Firenze, dove era andato alle Assise per una difesa in sostituzione dell'avvocato, fece fiasco completo. Si sentiva solo e rovinato.

Ma una sera che i coniugi Buonconti erano ritornati da una visita alla Gigina, Mario riuscì a dire sottovoce all'Annetta: — Domani venite nello studio. — Così la riconquistò lentamente, non dandole più tregua con la sua gelosia, che finiva con lo stancarla. Ma se riusciva ad accenderla ancora di lussuria, sentiva che di lei non aveva che la parte più sensuale, mentre l'animo gli rimaneva impenetrabile. In questa impotenza di conquistarla pienamente si rodeva, mentre ogni giorno la sentiva più lontana da sè e più vicina al marito, intorno a cui la stima e la fama andavano aumentando.

L'avvocato preparava ora un gran colpo nella vita pubblica. Eletto presidente delle Opere Pie, aveva scoperto gravissimi disordini di amministrazione, e andava preparando una relazione su tutte le malversazioni riscontrate. Poi aveva consigliato al partito moderato, in urto con quello radicale, la fondazione di una gazzetta, sulla quale cominciarono gli attacchi contro la passata amministrazione delle Opere Pie. Quando la battaglia fu bene accesa, l'avvocato sostenne l'accusa con un' interpellanza al Consiglio comunale. La seduta fu tempestosissima: egli ne uscì dimissionario, ma ingigantito nell'estimazione pubblica. Divenne così, senza averne l'aria, capo partito. Alle elezioni generali amministrative rinunziò

alla carica di sindaco, alla quale era stato eletto all'unanimità. Si preparava alla deputazione politica.

In questa vigilia di battaglia, la signora Annetta, ammessa nella società più aristocratica, in casa della contessa Giglioli, festeggiata, complimentata perchè era la moglie di un tanto uomo, si andava staccando sempre più da Mario, che riconosceva borghese quanto il marito, ma senza l'eccellenza dell' ingegno, che è sempre un'aristocrazia. Gli si era avvicinata in un'ultima fase dei loro amori, quando Mario, che aveva cominciato col corteggiare per dispetto la figlia di certi mercanti arricchiti, Giulia Bruschi, la quale invece se ne era innamorata seriamente, aveva rotto improvvisamente ogni relazione proprio quando era prossimo al fidanzamento ufficiale con grandi speranze per il suo avvenire, pur di riconquistare l'Annetta. Ma, dopo, come Mario diventava sempre più esigente, rimproverandole il sacrificio compiuto, e aumentava di pretese tanto più quanto sentiva di perderla, ella se ne allontanava di nuovo, irreparabilmente, mentre sentiva crescersi la stima per il marito, che nel proprio confidente abbandono non aveva mai avuto per lei nè una parola dura nè un sospetto ingiurioso.

E un giorno, durante una scena violenta di gelosia, Mario, che le aveva proibito ogni rapporto coniugale col marito, avendo riscontrato, in un' ignobile indagine nel letto maritale, che ella

non aveva mantenuto fede alla promessa, trascese tanto in un impeto d' ira da schiaffeggiarla. Naturalmente ne venne la rottura definitiva. Mario mandò le sue dimissioni all'avvocato, e mise studio di procuratore in un bugigattolo umido e scuro. Era la disfatta completa e la miseria. La Annetta aveva pianto lungamente per l'affronto, ma si era sentita liberata da un grave peso.

La candidatura dell'avvocato intanto era proceduta stupendamente. Il deputato uscente aveva abbandonato il campo, il partito contrario non sapeva chi opporre. Nella lotta elettorale, Mario avrebbe voluto ostacolare l'avvocato, ma non se ne sentiva il coraggio e si manteneva estraneo tra il disprezzo generale. Fuggire non poteva, perchè doveva provvedere al mantenimento della vecchia mamma, la quale invano, al tempo giusto, aveva tentato di distrarlo da quella passione che l'aveva rovinato, e ora, chiusa in un mutismo di rancore, gli rimproverava silenziosamente quella disfatta.

L'avvocato, eletto deputato, partì con tutta la famiglia, per passare l'inverno a Roma, lasciando nello studio, quale socio, l'avvocato Gelli, il giovane direttore della Gazzetta, che aveva sposato la Giulia; Mario, con una sorda disperazione nel cuore, aveva più volte rimuginato propositi di vendetta, ma non ne aveva fatto niente. E una notte, che l'avvocato era venuto da Roma e ripartiva dopo un pranzo d'onore, egli, stordito, oppresso, si era portato alla sbarra della via pro-

vinciale, per vedere passare il treno che lo portava, e all' improvviso, col cuore stretto di angoscia, attraverso un finestrino vide lei, appoggiata con una mano bianca al ferro della rete, che sorrideva a qualcuno seduto, mentre tutto il corpo le ondulava voluttuosamente nelle scosse del vagone. Il treno si allontanava dentro la notte profonda, verso Roma. Allora egli attraversò il binario a testa bassa, e ritornò in città, solo.

Questo il romanzo: l'esposizione è stata volutamente lunga per mostrare il progresso nell'arte dell'Oriani. È la prima opera della seconda maniera, del periodo di maturità, e abbiamo voluto presentarla nella sua interezza.

Essa ha già tutti i procedimenti più sicuri dell'arte del nostro scrittore, il quale ha ormai rinunziato ad ogni velleità di discussione, di oratoria, di erudizione: la stessa lotta tra democratici e radicali è appena uno sfondo per il risalto dell'opera dell'avvocato, e viene a proposito.

Non si sente l'espediente.

L'Oriani ha sentito profondamente il suo soggetto, e quindi l'azione è unita, serrata, diretta al suo scopo e alla sua fine rettilineamente. Nessuna azione parallela o subordinata. L'amore, la sensualità, la gloria non sono dichiarati, tanto meno discussi; sono vissuti. Ove preponderi l'azione, vien meno la foga oratoria, e ovunque domini la passione, c' è l'azione. L'Oriani ha inteso ciò.

Questo è il libro della gelosia. La crudezza e

la violenza della passione di Mario è naturale e ben resa: nessuno sforzo, nessuna esagerazione. La gelosia è tale passione da giustificare qualsiasi incoerenza e violenza, ma ha anch'essa una sua logica, e i capricci, le incongruenze stesse sono legate tra di loro da un filo umano di motivi. Questa logica è mantenuta.

In questo, come nei romanzi precedenti, c'è il lubrico, lo sconcio anche; ma in quelli tutto era torbido, vizio, ossessione fantastica dell'autore; qui è una manifestazione della passione. « Ma, profittando di un momento, potè rientrare nel casino e cacciarsi nella camera da letto. Voleva vedere. Una curiosità ignobile e violenta lo spingeva ». È Mario che vuole rintracciare nel letto i segni dei rapporti coniugali dell'Annetta. È uno spasimo di curiosità morbosa: non vi è indecenza, perchè la sofferenza reale l'ha purificata.

Talora, però, l'antica smania riprende l'autore, e l'opera ne soffre. Ritorna allora la brutalità della visione e dell'espressione non giustificate dalla passione. Che Mario veda, nel parossismo della sua gelosia, le scene più lascive tra marito e moglie, è naturale, e può anche accertarsene senza offendere l'arte, ma che usi quelle stesse espressioni e abbia quelle stesse visioni ossessionanti, come quando pensa la donna ancora umida dei baci del marito, col ventre palpitante delle sue strette, ritornare a lui, scrollandosi appena come un cane che esca dall'acqua, per ridirgli le

stesse parole e ridargli le medesime cose, e pensa ciò solamente per abbassare ed umiliare la donna, non per calmare o esasperare la propria passione, è ingiustificato. Qui è l'Oriani che vede e che giudica, non Mario.

Mario è un debole: anche senza quella passione, benchè sollecito del suo benessere e del suo avvenire e aiutato dalla fortuna, non avrebbe avuto mai l'energia di conquistare un posto eminente nella società. La forma, la violenza stessa della sua gelosia sono segni di debolezza. È un egoista, che, assorbito dalla frenesia sessuale, non ha tempo o modo di sfruttare la condizione, in cui la sorte l' ha posto. In lui lo spirito è assente. Di fronte alla bambina non ha alcun sentimento: ella non rappresenta che la sua vittoria sull' avvocato, un mezzo per tener legata l' Annetta: un motivo schiettamente egoistico di maschio brutale. Ma la brutalità non è forza in lui: egli si rivela un vinto, anche di fronte all'Annetta, che aveva ancor meno ingegno di lui e carattere più volubile. Egli è superato da tutti, abbandonato, disprezzato; nessuna energia di ribellione vera, nessuna reazione. Dove lo spirito tace, si finisce sempre necessariamente così.

Questo tipo di debole ritornerà ora spesso nell' arte dell' Oriani, quasi come un compenso ai troppi caratteri forti, dominatori, superumani della prima maniera. Potrebbe essere un eccesso: non lo è, ma confina coll'unilateralità di visione.

Mario è un debole e un volgare. La volgarità

della sua natura culmina nella scena della rottura. Quel suo accorrere nella camera da letto, quel sollevare le lenzuola del letto matrimoniale per scoprire le tracce dei rapporti sessuali, non è più tutta una cosa col furore della passione, della gelosia, è una cosa volgare, che ripugna, ma che finisce di delineare compiutamente il carattere del giovane.

Mario è un egoista e un volgare. Il suo tardivo amore per Gigina è più un riflesso dell'amore dell'avvocato per la figlia non propria, più una conseguenza indiretta della sua gelosia, più un portato del riconoscimento del suo trionfo, della sua superiorità sessuale di fronte all'avvocato, che altro.

E la crescente spiritualità del suo amore verso l'Annetta è più che altro un' illusione prodotta dalla presenza di quella bambina e dal nuovo ambiente di tenerezza che si era formato intorno ad essa.

E quando l'Oriani mostra di dire seriamente che quell' amore si rendeva spontaneamente e realmente più spirituale, dice cosa che non possiamo accettare, perchè il tipo e il carattere di Mario non la comporta.

Quella spiritualità era un riflesso della famiglia dalla quale era escluso, era ancora la gelosia, perchè sentiva « che tutte le frenetiche voluttà non bastavano a dargli il possesso vero della donna, poichè ella non trovava mai per lui, nemmeno fra le menzogne più carezzevoli, una di quelle parole

semplici e così piene, che immedesimano le anime nella inseparabilità della vita ». È l' Oriani di *Matrimonio,* anche qui, che ha difeso l'unità della famiglia contro ogni tentativo di disgregazione e ne sente tutta la delicata poesia e la santa semplicità. Si avverte che egli è qui per l'avvocato contro Mario, per l'unità della famiglia contro l'adulterio, accettando tutte le conseguenze della debolezza della natura umana, ma salvando dalla corruzione dei sessi la parte più sana e più spirituale dell' istituto familiare.

Ciò dimostra ancora una volta come l'Oriani delle negazioni non è che l'Oriani posticcio, che, nella foga delle polemiche e nell'asprezza dell'urto con la società, che gli ha negato il primo riconoscimento del suo valore, lo scrittore ha imposto all'uomo.

La mancanza di spiritualità nel protagonista è rivelata dalle accuse e dai rimpianti. Mario, ora che nel momento della passione e per riconquistare l'Annetta aveva sacrificato il suo avvenire, rinunziando al matrimonio con la Giulia, le rinfacciava spesso tale sacrificio, fatalmente sminuendolo di fronte alla donna, la quale si sentiva così sempre più attratta verso il marito, specialmente ora che i nuovi contatti aristocratici e il sogno di Roma le facevano veder chiaro nella natura di lui.

L'Annetta è figura unica nell'arte dell'Oriani: in nessuno dei romanzi e in nessuna delle novelle s' incontrerà più un tipo simile. Adultera senza

essere corrotta, si adagia con la stessa naturalezza nel doppio quadro dell'amore irregolare e della famiglia. Non crede di far torto al marito, cedendo per inconscia attrazione della giovinezza a Mario, nè di tradire l'amante, abbandonandosi con piena confidenza alle carezze e alla tenerezza del marito. Ingenua senza spiritualità, è però attratta verso l'altezza spirituale del marito, che avverte confusamente. Non ha nessuna delle contraddizioni profonde e dolorose della donna e raramente qualche impeto di femmina; ha la virtù della gratitudine, che spesso in lei diventa un segno di inferiorità; è vanesia. È in continuo cicaleccio, vivo, fresco, zampillante e vano. Gode della sua floridezza: dorme, mangia, si diverte con felicità piena. Dopo il sonno, osserva una volta l'Oriani, ella aveva « le carni fresche, riposate, coi grandi occhi chiari più dolci di prima ». Eppure accanto le era l'amante, che si rodeva di rabbia gelosa. È a volte una monella. Quando Andrea, sospettando, la sorveglia, ella prova un gusto segreto e quasi fanciullesco a deluderlo nella sua vigilanza; quel sospetto accelera anzi la sua dedizione. Con tutto ciò è un pochino posatrice, ma la posa è alquanto incosciente, essendo piuttosto l'abitudine di bimba viziata, vezzeggiata, egoista. Perchè, in fondo, ella non è sollecita che di se stessa. In tutte le vittorie del marito ella è contenta, perchè ne è la moglie; ha un segreto compiacimento di aver potuto sfuggire all'allattamento della bimba; per una

semplice rivincita di vanità sacrifica l'avvenire di Mario.

Come tutte le donne inintelligenti, è vana; ama il marito principalmente perchè l'eminenza professionale di lui le faceva ottenere un primo posto tra le signore della città; al momento di darsi a Mario, la prima volta, non ha altro pensiero che quello di « soccombere » bene. Nel momento della perdizione, in cui tutt'altra donna avrebbe sconvolti sensi e cervello, a lei « non rimaneva che una torbida preoccupazione del vestito e della pettinatura schiacciata contro la spalliera della poltrona, una paura di non parere assolutamente bella, perdendo il proprio fascino in quella prova suprema ».

L'avvocato Filippo è un tipo comune, ma colto con magnifico intuito artistico della realtà vivente. È un intelligente avvocato di provincia, colto, arguto, un po' rozzo di modi, ma di spirito fine e di ingegno vivace.

Onesto d' istinto, senza pretese, ma profondamente; non si accorge mai della tresca della moglie, perchè è incapace di pensare una simile turpitudine; vuole bene a Mario, è prodigo con lui, e, quando questi si stacca dal suo studio, si lagna solo fuggevolmente dell' ingratitudine. È bonario, confidente, affettuoso, tenero nella famiglia, onesto e sapientemente risoluto nella professione, energico nella vita pubblica.

Quando gli nasce la Gigina, si butta, singhiozzando di gioia, nelle braccia del suo vecchio scri-

vano; durante la febbre puerperale della moglie, nel terrore di una catastrofe, si sente distrutto; ha per la bambina trasporti di un affetto così vero da umiliare Mario, il padre effettivo.

Anche le figure minori come Andrea, la Gina, la famiglia della Giulia, sono ritratte con pochi tocchi magistrali.

L'Oriani ha finalmente trovato i segreti umani dell'anima di ciascuno dei suoi personaggi.

Riesce felice anche nei ritratti fisici: quello dell'avvocato è vivo con poche linee; solo quello della signora Annetta, per voler essere troppo minuto, riesce di maniera.

Ha scene di una sobrietà e di un'efficacia uniche; talora gli basta un periodo, un'osservazione per rendere piena d'anima una scena: « Non si parlavano: improvvisamente, come spinti da una molla, si sorrisero, e quel sorriso illuminò tutto il loro segreto ».

Vi sono, sparse per il libro, pagine stupende, eppur senza pretensione: il viaggio di Mario verso la villa, la malattia e la convalescenza della signora Annetta, la lotta intorno alle Opere Pie e tutte le smanie gelose di Mario sono d'una verità e d'una vivezza impressionanti.

Anche l'economia del romanzo è sapiente: nel primo capitolo i protagonisti sono presentati in azione, colti nella loro più immediata verità; nel capitolo successivo l'autore si rifà daccapo, raccontandone la storia. Ma l' interruzione e la ri-

presa sono così opportune e naturali, che il racconto sembra proseguire con ordine cronologico.

Il libro è pieno d'umanità vera. I sospetti del vecchio Andrea attorno ai rapporti ancora innocenti dei due stabiliscono intorno ad essi come un'atmosfera di colpa, di complicità, che li avvicina, li rende intimi, svela e precipita la loro passione.

Il mutamento amoroso dell'Annetta durante la convalescenza è logico e quasi necessario nella sua natura. La paura della morte, le idee religiose, la confessione, lo spettacolo del marito tanto affezionato, e, principalmente, la sua natura un po' fredda e la mancanza di ogni passione nella relazione con Mario, lo rendono naturale.

I capricci di lei durante la gravidanza sono ritratti vivacemente, ma quell' accrescersi della sua passione amorosa è più un fenomeno sensuale che spirituale, più un effetto della gravidanza che dell' amore, e passerà indubbiamente col parto. Così che quando Mario crede che lei ora arda veramente per lui, s'inganna, e s'inganna anche l'autore quando quella credenza fa sua. Le persone di un dramma, le figure d'arte, hanno una loro umanità ed una irreversibile fatalità di azione e di pensieri, che non può essere violata nemmeno dall'artista creatore. Le creature d'arte hanno una loro fisionomia autonoma, che non può essere alterata, e quando in esse si scorge qualche cosa che la figura non comporti, noi non

vediamo una manchevolezza della loro natura, ma una contraddizione dell'autore.

Il libro non è, certamente, tutto oro. Ha, a volte, un'asprezza eccessiva, dei toni duri inopportunamente, qualche volgarità di tinte e di espressioni. Talvolta la falsità di un'espressione induce la inverosimiglianza di tutta una situazione.

L'Annetta, nella prima rivelazione della sua gravidanza, nella scena a tre — lei, il marito, l'amante — « mise negli occhi di Mario un'occhiata che vi spense tutti i rimproveri. Non gli era più possibile ingannarsi; quello era lo sguardo, che la femmina dà istintivamente al maschio, del quale ha subìta l'impronta della maternità ». Ora, l'osservazione è volgare ed inutile: mentre quello sguardo poteva essere di affetto, e indicare soltanto quella specie di maggiore e più tenera intimità, che la gravidanza, legando con un rapporto naturale e persistente i sessi, stabilisce tra gli amanti, l'autore lo riduce ad una cosa bestiale e falsa, priva di realtà umana, e in urto poi al carattere leggero dell'Annetta.

L'Oriani era partito, nella sua arte, da visioni troppo crudamente realistiche, che nella voluta rigidezza e con la nessuna concessione alle ragioni ideali dello spirito e alle sue eterne esigenze, venivano a falsare la vita e a deturpare l'arte, e non seppe poi liberarsene completamente mai. Fortunatamente, la maturità dell' ingegno, la finezza dell' intuito artistico, la crescente pre-

parazione culturale limitarono grandemente le tendenze malsane delle sue concezioni, sgombrandogli le vie dell'arte.

I romanzi successivi ascendono gradatamente e sicuramente verso regioni sempre più alte. *Gelosìa* è il primo dei buoni romanzi, e quindi risente ancora un po' delle vecchie preoccupazioni: rappresenta il passaggio alla nuova arte e ritiene ancora qualcuno degli antichi motivi, ma è già sulla soglia del capolavoro.

Non per nulla l' autore aveva già ripensato tutta la nostra storia, scrivendo *La lotta politica*, in cui l'anima della nostra gente vive e palpita come in un dramma vissuto.

La Disfatta.

La Disfatta è il romanzo dello spirito, è il libro dell'anima dell'Oriani. Tutte le forze della vita si raccolgono, come per attrazione, intorno alla protagonista, una fanciulla, che l'eredità, la natura, l'educazione hanno sottratto ad ogni materialità, ad ogni brutalità di sensi, ad ogni volgarità di sentimenti. L'Oriani vi ha trasfuso tutto il suo sogno, la grande nascosta bontà del suo cuore, tutti i sentimenti più onesti, la sua costante aspirazione alla vita familiare, ogni entusiasmo per le alte cose dello spirito. Ma tutta l'opera è come appannata da un rassegnato dolore: anime e cose di questo delicato dramma spirituale sono velate da una profonda e pur tranquilla amarezza, che è coscienza dell' irreparabile e dell' inevitabile. Tutto il sano pessimismo dell' Oriani degli anni maturi circola attraverso tutto lo svolgimento e tutte le idee. È un accoràto riconoscimento che le più alte energie spirituali piegano vinte di fronte alla animalità della vita; ma si sente che l'autore è per lo spirito contro la materia, per la bontà contro la malvagità, per la famiglia contro ogni rapporto irregolare, e, talvolta, anche senza una propria religione positiva, per la fede contro la scienza, quando la scienza è troppo brutale e la

fede rialza, mentre la scienza prostra. *Disfatta* è il libro dell'anima. Nessun riscontro tra i casi dei suoi personaggi e la vita dell'autore, ma non di meno vien fatto di pensare che tutto il romanzo è una confessione, che tutta la storia è storia interiore dello scrittore. Nessuna traccia, più, dell' opera precedente dell' Oriani: qui tutto è purezza, misticismo, bontà, idea, delicatezza, amate, glorificate, portate al vertice della vita perchè tutte ne discendano, tra uno scoramento, che non è però debolezza, sopraffatte da forze brute di natura irrompenti dal fondo della nostra invincibile animalità, per ritrarsi nel segreto doloroso dell'anima in una malinconica disfatta.

Quanto il cuore e la mente hanno di alto e di puro si raccoglie nel salotto della contessa Ginevra, una bellezza ora al tramonto, la quale negli anni della giovinezza, sposa disillusa di un segretario d'ambasciata e poi amante appassionata di un alto spirito, aveva trionfato colle sue alte doti intellettuali e spirituali in un suo mirabile salotto a Firenze. Ora, a Bologna, nella sua casa ormai chiusa ai grandi ricevimenti, non convengono che pochi amici fidati: il dottor Ambrosi, un medico illustre, una specie di burbero benefico, capace di ogni bruscheria e di tutte le tenerezze; Giorgi, un mistico, che mirava a trasfondere in mirabili pagine di musica sacra un altissimo sentimento religioso, unica ragione del suo sopravvivere alla triste dissoluzione della

sua famiglia prostituita dalla moglie; Prinetti, un viaggiatore della civiltà, che aveva tanto lottato per l'abolizione della schiavitù; il professor De Nittis, un vecchio maestro di filosofia, che aveva assommate nel proprio pensiero le più alte energie; la contessa Maria, pietà fatta donna. Era un convegno serale di spiriti eletti, al cui centro stava Bice, una nipote della contessa, un'anima sensibilissima, che non trovava nella vita che le ideali ragioni superiori, un'orfana di due esseri eccezionali, che avevano fatto dell'amore lo scopo della loro vita e di amore erano morti, quando non ne avevano potuto più vivere. Tutti gli affetti convergevano verso questa fanciulla semplice, che, bambina, era stata contesa alla morte con tutti i mezzi della scienza, e di un affetto inesauribile, cresciuta debole di corpo e potente di spiritualità, che si rivelava nello splendore di due occhi meravigliosi di espressione. I suoi maestri erano stati De Nittis e Giorgi; l'uno aveva profuso in quell'educazione tutti i tesori delle sue meditazioni e di una cultura aristocratica, l'altro aveva saputo trasfondervi il segreto di un così intenso e vero sentimento religioso che gli aveva consentito di tradurre nella sua musica sacra tutta la violenta passione dell'anima moderna nell'eterna tensione umana verso Dio. Bice era stata fidanzata al cugino Lamberto, il compagno dei suoi giuochi infantili, tenente di cavalleria, bello e vano, che con una scappata giovanile aveva determinato

la fanciulla a congedarlo. Quest'amore non era stato mai passione; la fanciulla con esso non aveva saputo uscire dai confini della sentimentalità, e tutto si era ridotto a una fioritura letteraria. Il cuore non vi aveva mai veramente preso parte, così che ora la rottura le lasciava piuttosto un senso di smarrimento, come se ella fosse al margine della vita, che non una vera sofferenza. Pur non di meno la sua salute se ne risentì, destando le apprensioni generali. Stette lunghe settimane chiusa in casa con la malinconia dei vecchi che si preparano alla solitudine della morte coll' isolamento. Gli amici soffrivano del suo sconforto, che faceva dimenticare quello loro proprio. — Giorgi declinò per primo: le privazioni lo avevano esaurito, sfinendolo. La malattia fu lunga e penosa, resa più cruda dal baccanale indecente, continuo della moglie. Poi morì. Prinetti, chiamato da un'altra sventura domestica, si ritirò a Bazzano; la contessa Maria dovette stabilirsi a Milano presso una sorella colpita da paralisi. Non restava che il dottore, sempre in faccende, e De Nittis.

Bice si strinse tutta al vecchio maestro moltiplicando le cure e l'affetto per lui. Ma la lunga comunione spirituale aveva legato profondamente le loro due anime, così che la loro amicizia si andava facendo ogni giorno più tenera e cambiava natura. Un giorno Bice gli andò a pranzo in casa, accolta festosamente dalla vecchia Mar-

gherita, la governante, e riempì della sua giovinezza le fredde stanze.

A maggio, zia, nipote e professore, andarono a Roma. A Roma la vita fu un idillio; le lunghe peregrinazioni per le chiese e i musei ebbero la intimità di scappate amorose. Poi, improvvisamente, una sera, in San Pietro, ella gli aveva rivelato il suo amore. Il giorno dopo De Nittis, in un momento di oblio, cedè al fascino della fanciulla e la baciò sulla bocca. Ma la sera partì precipitosamente per Bologna. Bice, ritornatavi essa pure, ricominciò a sfiorire, ridestando le antiche inquietudini intorno, finchè un giorno la contessa Maria riuscì a sorprenderle il segreto, e allora, insieme con la contessa Ginevra, persuase il professore.

Il matrimonio continuò l'idillio del fidanzamento. Bice era rifiorita, De Nittis portava validamente i suoi sessant'anni: le loro tenerezze erano infinite.

La morte improvvisa della contessa Ginevra fu la prima grande sventura. Bice trovò a stento un compenso nell'amore più tenero del marito e nella dolce speranza, omai sicura, di un figlio suo. Il parto, facile, la lasciò lungamente estenuata; il bambino, nato mingherlino e quasi sparuto, non si ripigliò nemmeno col latte di una magnifica contadina tutta salute. I timori intorno a quel bimbo facevano sfiorire lentamente la mamma e separarono i due sposi. Ora vivevano come in un terrore angoscioso: Dio dunque li

puniva coll' inane debolezza del figlio di quel matrimonio così impari? I buoni consigli del dottore Ambrosi riuscirono a salvare il piccino per qualche tempo; poi anche il dottore morì improvvisamente, dopo essere stato avvisato con una prima paralisi della morte imminente. Il piccolo Giulio intanto deperiva di nuovo, lentamente, ma continuamente, finchè si manifestarono i primi sintomi della terribile malattia: una meningite basilare tubercolosa.

L'agonia fu lunga ed atroce: in quel lettino insieme col bambino agonizzavano l'amore e la felicità degli sposi e si chiudeva l'avvenire. Ogni altro figlio sarebbe stato inesorabilmente condannato. L'amore restava ora un'affettuosa amicizia, amareggiata dai rimorsi di quel matrimonio, che aveva voluto violentare tutte le leggi della vita: Bice si precludeva volontariamente per sempre la maternità, De Nittis assisteva tristemente rassegnato al tramonto di tutto il suo sogno. E una volta che era venuto a visita Lamberto con la moglie e Nello, un bimbo florido e magnifico, egli, De Nittis, si sentì rifiorire nell' anima la speranza e domandò mutamente l' amore alla sua compagna, ma nel saluto di ripulsa di lei sentì la definitiva inconsolabile disperazione, e si ritrasse per sempre in se stesso, ripigliando la grande opera sulle religioni, a cui attendeva da un pezzo.

Il romanzo ha tre personaggi principali: Bice, De Nittis, Giorgi; tutti gli altri servono ad in-

corniciare il dramma, ad illuminare l' ambiente di loro luce. La stessa contessa Ginevra, nonostante la parte preponderante assegnatale dall' autore in tutta la prima parte dell' opera, è figura secondaria, serve a mantenere la coesione nella scena, non ad animare il dramma; la contessa Maria è quasi superflua, creata solo per dare rilievo e corpo al sentimento religioso, che vivifica tutto il pensiero trasfuso nel romanzo, ed è figura quasi evanescente, generica, un po' di maniera e di scuola, personificazione più che persona; Prinetti serve a completare la spiritualità del salotto Benini, ed è meglio individuato della contessa Maria, ma senza alcuna significazione nella tragedia che tormenterà le anime dei protagonisti; solo il dottor Ambrosi, maschia bontà e salda intelligenza, ha fisionomia marcata e personale, burbero, affettuosissimo, quasi brutale nella rude sincerità ed è l'anima forte della compagnia, in cui trasfonde un po' della propria sana energia. Il dottor Ambrosi è materialista ed ha pratica del mondo ed è profondamente pessimista: conosce l' ingratitudine altrui, ma la naturale bontà del cuore non lo arresta sulla via del bene; non ha speranza di vita o di compensi ultramondani, ma non di meno compie il suo lavoro come una missione; nega tutte le esigenze dello spirito, ed è pertanto uno spirito alto lui stesso, ed adora, inconsciamente, ogni forma di spiritualità; conosce e perdona tutte le debolezze umane, senza permetterne nessuna a se

stesso; forte senza ostentazione e naturalmente, è il contrappeso della malata sensibilità dei suoi amici. Lamberto è il bel giovane vano, pieno di vita, insofferente di studi e di ogni costrizione spirituale, nato per i minuti piaceri, per gli esercizi fisici, valido come maschio, buono per la buona razza. Compagno di giuochi di Bice, ne subisce inconsciamente l' ascendente, ma senza riuscire mai a comprenderla, lontano com' è da ogni forma di delicatezza spirituale; mai veramente innamorato, scambia l'amicizia, nata da consuetudine, per amore e si persuade al matrimonio un po' per l'affettuosa dimestichezza con la cugina, un po' per la suggestione di amici, che lo spingono verso la dote, perchè Bice è ricca. Ma naturalmente incapace di ogni profondità, sceglie la carriera militare, corteggia le belle donne, è amante dei balli e delle cavalcate, si batte per una cortigiana. È una figura comune e peggio che secondaria, perchè è introdotto come l'antitesi di De Nittis e serve a dimostrare la tesi, perchè una tesi il romanzo ce l' ha, ed è che la libera selezione dei sessi secondo gli istinti di natura è una legge, la quale non può essere violata impunemente, sotto pena della degenerazione della razza, e che nella lotta tra lo spirito e la materia, questa deve fatalmente avere il sopravvento. Fortunatamente l' ingegno e il sentimento artistico dell'Oriani trionfarono di questo pericolo, che avrebbe travolto tutta l'opera, così che la tesi, tranne che nella penultima scena,

nella visita di Lamberto, che colla moglie e il figlio floridi di salute viene a portare lo spettacolo del loro trionfo fisico nella casa addolorata di De Nittis, dove la morte aveva ucciso col figlio ogni speranza e ogni gioia, non si rivela quasi mai apertamente.

Attorno a tutti costoro altri personaggi minori, governanti, camerieri, giardinieri, un medico condotto, un parroco, una folla di paesani, e tutti, come gli altri, che hanno un' azione principale, ripongono i loro maggiori affetti in Bice. La contessa Ginevra ne è la mamma di elezione, Prinetti le vuole bene come ad una sorella minore, Giorgi, il maestro mistico, le si affeziona al punto da rasentare, senza accorgersene, l' amore, da sopportare con rassegnazione più che cristiana le contumelie e le percosse della moglie, e, moribondo quasi, scrive un *De profundis* per la sua propria morte e se lo fa suonare da lei, restando muto per la profonda commozione, e, negli ultimi istanti dell' agonia, confonde la visione di lei con quella del primo cielo.

Così gli altri: il dottor Ambrosi nutre per lei un affetto quasi selvaggio, indefinibile, con sùbite tenerezze che arrivano sino alle lacrime; De Nittis ne ha fatto la sua figliuola spirituale e trova in lei l' unica ragione di vita e poi tutto il suo amore; la servitù di famiglia l' adora; anche Margherita, la vecchia governante di De Nittis, si sente intenerire; e il più rude di tutti, il dottor Leone, socialista e odiatore dei signori, finisce

coll' innamorarsi di Bice. Questa fanciulla debole, malata, quasi brutta esercita tutt' intorno un fascino strano: ogni ambiente, in cui ella penetri, si plasma sulla sua anima, è vivificato dalla sua passione, ammorbidito dal suo profondo sentimento religioso. Intelligenza acuta e animo debole, soccombe alle traversie della vita; sente intensamente il dolore, aspira all' amore senza rendersene conto e senza trovare l'anima gemella. Lamberto non può essere l'uomo del suo sogno: altezza di spirito e fragilità di corpo la distaccano da un simile amore: « troppo anemica per amare davvero un giovane così bello e robusto », dirà il dottor Ambrosi nella sua rudezza; troppo dissimile e superiore, il suo spirito non può quietarsi in un amore solamente sensuale. Ella si sentiva straniera alla vita, quasi al suo margine, e guardava al mondo come ad uno spettacolo che non le appartenesse. Giorgi le aveva comunicato la sua passione mistica, De Nittis l'aveva elevata per le più alte regioni dello spirito: in tali condizioni, e vissuta tra quegli amici che vivevano di sentimento e di pensiero, ella non poteva trovare il suo amore che tra essi. Giorgi era troppo umile, Ambrosi troppo dissimile e rude; Bice aveva bisogno dell'ingegno superiore, dello spirito fine; il suo amore per De Nittis diventa perciò una necessità psicologica. Tutta la logica della vita e dello spirito è per questa soluzione: l'Oriani ha colto acutamente l'anima dei suoi personaggi.

Tutte le tenerezze della donna e le speranze della maternità cantano nell' anima di questa fanciulla dolorosa, in adorazione della Vergine madre di Dio, così che quando la sua maternità resterà delusa, la donna piegherà distrutta, e la sua anima sarà miseramente curva sulle tristi memorie. Vergine sposa, la prima notte del suo amore, sotto un cielo meraviglioso di poesia, aveva sentito per lei aprirsi tutti i cieli della speranza, mentre la donna si schiudeva come un fiore, nella pienezza dei sensi in attesa e dell' anima in estasi, accanto al suo Roberto; ora, dopo la morte del suo bambino, in una notte simile, quando risente l' appello innamorato del marito, ella rimane curva, con gli occhi a terra, sentendo quell' appello sommesso venire a lei come un' eco dei giorni lontani e felici della sua vita, mentre ora è come in una sconsolata solitudine di vedovanza e non sa che volgersi verso la culla vuota, dove era morto per sempre il suo sogno di madre. Il cuore non poteva più rispondere, la donna era morta.

Tutta la poesia, che gonfiava l' animo dell'Oriani, è profusa su questa magnifica creazione, su questo eterno femminino spirituale, mentre quanto di più alto e di più puro nobilitava la sua anima vive in De Nittis e in Giorgi. De Nittis non è un forte, ma non è nemmeno un debole. Avvocato destinato all' agone parlamentare, egli si rifugia nell' insegnamento e nella filosofia, abbandonando la vita attiva. Ma non è paura o

insufficienza: è che le ragioni e le esigenze dello spirito chiamavano a più alta voce. E abbandona la legge per la filosofia, la più severa disciplina dello spirito, e negli anni maturi scrive « La storia di Dio », che è storia delle religioni e metafisica, mettendosi sulla traccia di Dio, anelando al divino, alla forma più alta delle speculazioni umane. Il pensiero lo assorbe totalmente, la donna è fuori della sua sfera, la femmina vi entra talvolta, per brevi soste, ad appagare e sedare i bisogni inferiori dell' animalità; l' amore non sorgerà che per la creatura della sua anima.

Ma la vita ha la sua rivincita; il suo figliuolo è punito nella parte dove egli aveva più peccato, nel cervello, e la donna del suo cuore si ritrae nel freddo della solitudine, lasciando di nuovo la sua anima sola con se stessa. « Tutte le speranze gli fuggivano sul capo, con un volo spaventato di colombi, mentre un vento freddo gli batteva dolorosamente sugli occhi ». Questa sua nuova passione, atroce come quella di Cristo, poteva solo esser compresa dal suo amico Giorgi. Ma quegli era morto, povero, martoriato, abbracciando la sua croce con un groppo di lacrime alla gola. Giorgi solo, che aveva sentito tutto il divino e l' ineffabile della musica, che aveva il cuore aperto a tutte le più delicate commozioni, avrebbe potuto capirlo. Ma il dolore era passato su quell' anima troppo violentemente, atterrandola.

E tutti erano stati, gli altri, provati dalla sventura. La contessa Ginevra era vissuta lunga-

mente accanto ad un marito vuoto e vanesio, incompresa, tristemente, e poi, appassionatamente devota ad un amante, era stata abbandonata per la politica; su Prinetti si erano abbattute vergogne e sventure familiari; al dottore era scappata di casa la moglie e il figlio era sfuggito alle carceri riparando in America; Giorgi era stato immiserito, ingiuriato, bastonato dalla moglie, che gozzovigliava con l' amante, da cui aveva avuta una figlia, che poi era diventata prostituta; perfino i morti, i genitori di Bice, erano vissuti in tormenti.

L'Oriani volle donare alle persone della sua fantasia il suo cuore e la sua vita: così questo libro è riuscito il più alto, ed è il libro dello spirito e del dolore. In Bice, in De Nittis, in Giorgi c'è tutta l' anima dell'Oriani nei suoi molteplici aspetti.

Il romanzo, animato da un' acuta e profonda analisi psicologica, è una opera d' arte che ha pagine meravigliose, ma che resta spesso offuscata e sminuita da lungaggini e pesantezze inutili. L' ambiente in cui i personaggi si muovono è reso magnificamente, ma le particolarità talora sono troppe; i caratteri hanno linee sicure, ma alcune figure, come la contessa Maria, sono convenzionali, altre, come Prinetti, inutili; l'Oriani introduce il lettore nei segreti di ognuno dei suoi personaggi, ma le biografie sono troppe e troppo lunghe e spezzano l' unità del racconto, generando stanchezza e frantumando la scena;

il libro è denso di idee, ma le discussioni sono soverchie e qualche volta inutili e dannose, come quella finale sulla legge di ereditarietà, che rimette in luce la tesi a cui s' informa il romanzo.

Di questa discontinuità, di queste zeppe e lungaggini soffre principalmente la prima parte del romanzo, che a qualche scrittrice è sembrata la perfetta, mentre la seconda parte procede serrata, mirabile di analisi e di arte.

Accanto alle inevitabili scorie e deficienze brillano pensieri e pagine meravigliose: la Vergine sale in una magnifica interpretazione ad una luce nuova di purezza e di significazione, la musica riannoda le intime corrispondenze dell' anima con la vita, la mente ritrova le vie più alte arrivando a rintracciare il divino, e per tutto ciò una continua sana esaltazione mistica, un tono cristiano di rassegnazione, un' aura di purezza, di bontà che nobilita finalmente la vita.

L' arte dell'Oriani avrebbe raggiunto il suo vertice, se il romanzo fosse stato liberato dai difetti, che siamo venuti accennando: *Gelosia, Vortice, Olocausto,* organicamente completi, non pervengono alle altezze di *Disfatta.* V' è qui tanta somma di poesia, di idee, di sentimento quanta in nessun'altra opera dell'Oriani, e una mirabile fusione, da cui nasce l'opera d'arte, di pensiero e di espressione.

Vortice.

Vortice è la giornata di un suicida, che attende il momento più propizio per morire, in mezzo a un tumulto di pensieri, di considerazioni, di ricordi, di dubbi, di ritorni, di incertezze come in un vortice che lo afferra, lo trascina, lo lascia, lo riprende, lo sbatte violentemente in un ultimo impeto di bufera contro un treno, fracassandolo.

Adolfo Romani, a trentasei anni, senza aver fatto gran male, senza aver fatto alcun bene, si sente rovinato da piccoli vizi, da una vita di ozio in una piccola città di provincia. Con un piccolo patrimonio lasciatogli dalla madre, con una moglie saggia ed onesta, una cameriera affezionata ed economica, avrebbe potuto tirare avanti modestamente e decorosamente nell'amore dei suoi tre bambini. La natura fiacca e l'esempio, l'ozio principalmente, lo avevano spinto per una china, lungo la quale tutti i suoi affari erano rimasti sconquassati.

Una ragazza di una compagnia di operette, Camilla, un misto di vizio e di insensibilità, cattiva, non bella, ma coi capelli di un biondo ardente e una bocca quasi sanguinolenta, aveva finito di rovinarlo. Per soddisfare ad un' ultima sua richiesta, si era procurato del denaro scontando una cambiale falsa presso uno strozzino; la ragazza con quel denaro era scappata con un

secondo tenore; la cambiale, riconosciuta falsa e presentata al Pretore, gli fa vedere spalancato l' orribile abisso in cui s' è cacciato. Ora non gli resta che morire. E il suicidio, intravisto come una salvezza, è accarezzato, cullato, ingrandito nella mente del disgraziato, reso una necessità dalla stessa fissità con cui è stato pensato, imposto alla fiacca volontà. Una lettera, con cui egli lo annunzia imminente alla zia Matilde, raccomandandole i suoi bambini, lo rende inevitabile. Meditato nella notte, ripensato e fermato la mattina dopo, il suicidio non sa e non vuole compierlo che la notte successiva, nel silenzio e nel mistero delle tenebre. E così la giornata riesce delle più angosciose, tra i continui dubbi, i timori di non riuscire ad uccidersi, la paura della morte, lo spettro del carcere. Riesce a ritornare a casa per il pranzo e si sente intenerito: fugge quasi piangendo e vagola per la città. Entra successivamente in quattro caffè, beve, si stordisce, segue una prostituta, si convince sempre più dell' inevitabile necessità della morte, si avvia verso la linea ferroviaria, attende il treno. Il primo a passare è quello di un' ora dopo la mezzanotte: lo attende in mezzo a un crescendo di tempesta interiore: il treno appare in lontananza, si avanza, enorme, nero, fragoroso, passa oltre con un immane strepito terrificante, ed egli non ha avuto la forza di gettarsi sotto, istupidito in una fissità di contemplazione e di pensiero. Ricomincia a pensare, a forzare la pro-

pria volontà, ad attendere: all' appressarsi di un altro treno si getta bocconi con la testa sulle rotaie, ma la visione della macchina vicina, che sta per lanciarsi a volo sulla sua testa, lo riempie di un terrore pazzo, che lo fa ritrarre disperatamente.

La vergogna della paura, ora, lo avvilisce e lo incita: dopo essersi staccato dal posto, dove aveva deciso di morire, e aver ancora vagato lungo la linea, era ritornato: l' imminenza dell' alba, più chiara nella sua fantasia, lo spaventa; la vergogna della sua inanità gli si ingrandisce. All'arrivo del primo treno della mattina è balzato in piedi, ed è ora immobile con la volontà tesa contro il treno, nell' impazienza della fine. Quando discerne già i fanali, si lascia cadere sulle rotaie, poggiando il collo sul ferro. Tutte le forze lo abbandonano; chiude gli occhi travolto dal fragore precipite che già l' investe; la rotaia gli frigge quasi sotto il collo. — Non importa, non importa — va ripetendo, mentre la volontà, caparbiamente disperata, gli preme il collo sulla rotaia. Un' estrema convulsione di turbine, nel terrore delirante della morte imminente, lo fa quasi ravvoltolare sopra se stesso, mentre la macchina gli passa furiosamente sulla testa.

Il protagonista è essenzialmente un debole, un trascinato, un vinto della vita. È suicida, perchè non sa resistere, un vizioso perchè gli manca quel minimo di volontà, che serve a soffocare dentro di sè i primi piccoli vizi, che lo prendono e lo

tengono come prigioniero senza ingrandire e senza diminuire.

Aveva sposato senza volontà e senza desiderio, perchè si era trovato involontariamente compromesso, perchè la madre aveva trovato opportuno che egli si accasasse; i figli gli erano venuti, così, perchè è naturale che vengano, perchè quando si è marito e moglie e la moglie non è sterile nè il marito infecondo nascono dei figli, ma egli non li aveva desiderati. Marito e padre, era rimasto nella stessa tranquillità, non cattivo, incapace di fare o di subire scenate, vivendo di pace in casa e di piccoli vizi fuori, in un ozio eguale, continuo. Come non aveva la passione casta per la moglie e per la famiglia, così non aveva quella rovinosa dei vizi. Faceva vita da scapolo per inerzia, per l' abitudine già contratta.

Quando incontra Camilla se ne incapriccia; la desidera, come avrebbe desiderato qualunque altra donna, e il desiderio gli si inasprisce per le prime ripulse, gli diventa tenace per il disprezzo e la noncuranza con cui è trattato. Per un momento pare che arrivi alla passione; non è invece che la debolezza dell'individuo staffilato dal disprezzo della donna, una vanità di maschio, irritata dalla noncuranza della femmina, che lo spinge sino al reato di falso.

Dopo, nell' imminenza della rovina, la sua volontà si perde ancora di più. La necessità del suicidio, che gli si presenta come unica soluzione del male compiuto e dell'inevitabile rovina mo-

rale, è un altro segno di debolezza. Non soccombe fortemente, per un sentimento virile di espiazione; si rifugia nella morte contro la vergogna, la disfatta, l' impossibilità della lotta; si vuole uccidere perchè ha paura del carcere e del processo, del carcere e delle maldicenze più che del processo, e nel pensiero gli diventa insopportabile la vita accanto alla moglie, appena questa diventi consapevole della rovina.

Medita il suicidio e non sa trovare il modo, anzi questo diventa la più grande difficoltà. Si commuove sulle proprie miserie, un po' per i figli, ma molto più per sè, si attarda, retrocede nei propositi, scrive alla zia Matilde annunziandole la sua prossima morte e si lascia strappare per l' impostazione la lettera da un amico ignaro di tutto ciò, e sente rabbrividendo di essere irrevocabilmente spinto verso la fine, mentre ancora vi è tanta indecisione in lui: non di meno non sa resistere.

Ma ancora, al pensiero della propria morte si sente di nuovo intenerire: anche dopo fermato il proposito del suicidio, fantastica di progetti del futuro, di prosperità avvenire. È l' umanità più tenace della nostra stessa volontà che vive e parla dentro di noi, e artisticamente toglie la rigidezza alle linee di un carattere.

La sua abulia culmina in quel non saper trovare il modo di uccidersi: «la risoluzione sul modo sarebbe stata la vera decisione sulla cosa: come morire?», e in quel tardare un giorno e

quasi due notti prima di uccidersi, dopo aver deliberato il suicidio. E in tutto questo tempo quanti dubbi, tentennamenti, contraddizioni! Sa di doversi uccidere, ma ignora come: prende istintivamente con sè la rivoltella, ma sente confusamente che quella non sarà mai la sua arma.

La verità è che egli voleva lasciarsi uccidere: la volontà non gli sarebbe bastata a infliggersi la morte di propria mano.

Alla fine lo spinge, più che altro, un'esaltazione cerebrale: preso nel vortice della propria tempesta interna, non sa liberarsi; è in istato di orgasmo, determinato da paura, paura di vivere e paura di morire, è preso come in un cerchio nel fascino del suicidio. Sta circa mezza nottata sul binario nell' attesa della morte. E il primo treno, che viene, gli passa rapidamente davanti, senza che egli si sappia scuotere dal torpore volitivo; la seconda volta si getta sopra la rotaia, ma in un sùbito terrore ritrae la testa al momento che sta per essere schiacciato. Alla fine muore, fracassato da un altro treno, perchè la vergogna del ripresentarsi al pubblico, la lettera alla zia Matilde, un certo disprezzo di se stesso, la paura della luce gli fanno premere il collo sulla rotaia tra il rombo del treno e quello più assordante della propria paura. La volontà, che non lo aveva assistito nella vita, che non l' aveva aiutato nella morte, era stata surrogata da una suprema paura di vivere ancora, e così egli veniva definitivamente vinto.

Su questo solo personaggio è intessuto tutto il romanzo. Più tardi Roberto Bracco tenterà vittoriosamente una deliziosa commedia con due sole persone, il minimo indispensabile per un dialogo; e l' una e l' altra sono due audacie di atleti, un lusso raffinato di gran signore.

Attorno al protagonista poche altre persone, quasi di scorcio, di profilo. Per qualcuna poche battute, ma sufficienti. La Camilla è un carattere complesso, ma vivo nonostante che sia delineato con pochissimi tratti: un misto indecifrabile di libidine e di apatia, corrotta, cattiva e vile per istinto di femmina, sudicia e golosa, insozzata dal turpiloquio, indifferente ai desideri che suscitava e tuttavia insaziabile di voluttà, cinica nel vendersi, ma capace di frodare un amante per scappare con un altro per amore.

Altre figure restano solamente impressioni fisiche, altre sono caricature. Ma essendo tutti i tipi secondari, non ingombrano il romanzo.

Vi sono scene vive, come tutta la descrizione del giorno festivo, del caffè a sera; paesaggi appena intravisti, ma disegnati con mano sicura. E poi attorno a tutto questo, grande, assorbente, un tumulto di pensieri, di rimpianti, di dolori, di dubbi, di angosce, un vortice assordante che impressiona, travolge, trascina, stringendo il cuore, togliendo il respiro, facendo trepidare.

Il romanzo è rapido, efficace, sobrio nelle descrizioni, diritto verso il suo scopo, senza inutili divagazioni. La monotonia, inevitabile sotto la

mano di uno scrittore meno forte, è evitata con la giustezza delle considerazioni, le scene opportune, i brevi dialoghi, i ricordi.

Certo il romanzo, mirabile per procedimento, per potenza di considerazioni, per sobrietà di sceneggiature, non è perfetto. Esso pecca di uniformità nei tipi. Per la città del dramma pare che tutti dovessero essere come Adolfo Romani; tutti vuoti, viziosi, vani, conducenti una vita effimera e falsa, tra i bagordi, verso la rovina.

Qualche volta cade nello sconcio, spesso è prolisso; il lubrico s' insinua senza scopo e senza giustificazione artistica in troppi discorsi; qualche contraddizione rompe l' integrità psichica ed artistica del protagonista. Il Romani, fiacco, abulico, pieno di piccoli vizi, è non di meno, nel fondo, un pover' uomo amante di quiete, sollecito della sua famiglia, affezionato ai figli, sognante loro un avvenire di lavoro e di prosperità. Qualcuna quindi delle sue azioni della giornata del suicidio è ingiustificata dal tipo: per esempio, quel suo seguire una prostituta per la strada per un ultimo desiderio sensuale, quando poco prima si era rifiutato all' invito di un amico di andare presso una ragazza venuta di fresco in una casa di tolleranza, e prima ancora aveva salutato la moglie con un lungo bacio tenero sulla bocca: la cosa è illogica ed è brutta artisticamente, e contraddice all' orgasmo di un uomo che va a morire ed ha tanta paura della morte.

In *No* Enrico, la sera precedente il duello, che

sarà la sua morte, sente il bisogno di andare ad un convegno di amore. In *Memorie inutili* Ugo, prima di battersi, passa una notte di orgia amorosa. Il Romani sente lo stesso bisogno e segue una prostituta, perchè l' imminenza dell'abbandono della vita gli acutizzava « il desiderio di gustare anche una volta quel piacere, che falsato rimane pur senza confronto con alcun altro ». È l'ossessione sensuale che ritorna nell'Oriani anche in questi ultimi buoni romanzi, falsando alcune situazioni. In quelle disposizioni di spirito non possono sorgere tali desideri.

Tanto più naturale è invece il desiderio di Stefano in Germinal, quando, quasi sepolto vivo, in una miniera franata, con Caterina, che aveva desiderato tanto lungamente e dalla quale è amato, nella certezza della morte, si sente risvegliare i desideri e la passione. Ma lì la morte non è voluta e non è paventata, mentre in *No* c'è tutta la paura di un duello in un' animula quasi vile, e in *Vortice* c'è tutto l'orrore di un suicidio accettato come una fatalità, ma con tutti i tremiti di un' anima debole e di un corpo che non vuol morire. La condizione psicologica è ben diversa, quindi lo stesso processo diventa falso in una delle due.

Accanto a qualche rara incongruenza, ha però delle osservazioni acute, giuste, penetranti: il Romani, accasciato sotto il colpo della prima rivelazione della sua rovina, ha paura della città; sente che alla prima innocente interrogazione

avrebbe confessato la sua colpa, e immagina l' indifferenza stupefatta di chi lo ascolterebbe: « perchè nessuno ha davvero pietà di ciò che non lo tocca: si guarda, si ascolta, si assente con una segreta inconfessabile soddisfazione di non essere in tal caso, e si accusa sempre chi vi soccombe ». La risoluzione della morte, l'abbandono di ogni velleità umana, di ogni speranza, la rinuncia all' avvenire rendevano più perspicace Romani: egli ora interrogava curiosamente ogni fisionomia, per indovinare sotto la sua maschera della domenica il segreto di tutti i giorni.

Altre osservazioni, invece, hanno l' apparenza della profondità, ma risuonano vuote: « Quel sentiero malinconico e mezzo invisibile era prediletto dagli amanti e dai vecchi, per un bisogno di solitudine meno dissimile tra loro che non paia ». Perchè poco dissimile? Si può convenire che gli amanti e i vecchi cerchino la solitudine, ma per bisogni differenti: negli amanti è il pudore stesso dell' amore che li spinge lontani dagli uomini, nei vecchi un bisogno prepotente di rifugiarsi in se stessi, di riviver la propria vita senza essere disturbati.

Nè mancano i luoghi comuni: Napoli, per es., è vista secondo le descrizioni della vecchia retorica: « la marina napoletana, dove tutto è musica ed incanto, festa ed oblio ». È il solito paesaggio di maniera, sentimentale e falso.

In generale, però, il romanzo è sobrio, serrato, potente. La sobrietà, e quindi la maggior forza

dell'autore, si vede nella modestia di certe scene. La tirata sul Lohengrin del giovine Cavina, se fosse stata introdotta dall'Oriani in uno dei primi lavori, si sarebbe risolta in chi sa quale lunghissima disquisizione musicale. Qui invece sono poche battute senza pretese.

Così pure tutte le considerazioni sul suicidio sono quelle poche e comuni, che possono venire fatte a chi sta per uccidersi: nessuna vera filosofia della vita e della morte, nessuna discussione religiosa, nessuna tirata sentimentale, sebbene tutte queste cose siano sfiorate, ma tanto quanto basta per lasciare umano il carattere e precipite il dramma.

L'Oriani adora il coraggio: « La gente condanna i suicidi per dispetto della paura, che questi non hanno avuto », egli commenterà. Ma la sua tenerezza intima e la sua simpatia sono per la famiglia borghese, la piccola famiglia ordinata, modesta, calda di affetto, tranquilla di pace, prospera di salute. E ogni volta che si ferma a contemplarla si sente la commozione dell' uomo sotto la trepidazione dell' artista. La casa del Romani, pur vista per brevi momenti, ha tutto il fascino e la commossa poesia del nostro focolare, della nostra casa paterna, della casa del nostro desiderio, del nostro sogno, modesta ma pulita, intima, idilliaca nell' amore degli sposi, teneramente affettuosa nella cura dei bimbi.

Un'altra delle caratteristiche di questo ro-

manzo sono le descrizioni brevi ma di un' efficacia nuova. Per rendere lo stato d'animo del Romani nella notte quando tutto era già mentalmente compiuto, ha una similitudine potente: « Tutto quanto aveva patito nel giorno gli si condensava in uno spasimo solo, attanagliandogli ogni fibra del corpo e dell'anima; sentiva, dentro, un incalzare di sensazioni, una ressa di idee, uno sbaraglio di memorie, come quando un falco piomba sopra una nidiata di pulcini e ne ghermisce uno a volo, risalendo al cielo con un solo colpo d'ala, e tutti gli altri si sbandano esterrefatti tra le erbe alte del campo ».

Il treno è sempre descritto magnificamente. E spesso, quasi in tutti gli scritti, si indugia in tali descrizioni. Il treno è il simbolo della forza, dell' eterna giovinezza; e l'Oriani è sempre in adorazione davanti ad essa.

« I suoi occhi sostennero per un istante l' urto, non capiva, non sentiva; poi gli parve che il ventaglio di fiamme si sollevasse, si vide la macchina lanciarsi a volo sulla testa, come un enorme arco di ponte che ardesse, un vento impetuoso gli sferzò il volto, mentre la terra squarciata da un ultimo sforzo si apriva sotto di lui ».

Tali i pregi e i difetti di questo libro sono nell' incubo, nella lunga ossessione, che vi pesa ancora nel ricordo facendovi smaniare affannosamente verso una liberazione. E siccome era questo l' intento dell'autore, l'effetto è raggiunto: il libro è un libro d'arte.

La Bicicletta.

È una raccolta di scritti sulla bicicletta, nove articoli e quattro novelle, seguite dalla descrizione di un viaggio. L'Oriani ha imparato ad andare in bicicletta e ne esalta i vantaggi e canta il proprio entusiasmo.

L' idea, il gruppo drammatico, sul pedale! un libro tenuto insieme da una ragione estrinseca, scritto perchè un giovanetto, il suo maestro di bicicletta, gliene aveva suggerito l' idea e lo aveva incitato a scriverlo; nato d' artificio, artificiosamente legato, risente anche nel testo dello sforzo di chi vuol portar a compimento un' opera, che ha incominciata non si sa perchè.

Come si chiamerà dunque il poeta italiano, che fra non molto scriverà l'ode alla bicicletta? si domanda l'Oriani. E scioglie lui, quest' inno; un canto in prosa, che conserva tutto l'entusiasmo di chi si è per la prima volta librato sulla macchina. L'Oriani fa la storia della bicicletta, ne discute gli ultimi difetti, esalta corse e corridori, descrive una gara, parla di un vincitore, si scaglia contro i dilettanti, si inebria del piacere di una volata in piena libertà, fa l'elogio funebre del suo primo maestro: ecco *l'idea,* tutta la prima parte del libro.

La bicicletta è la libertà stessa, la corsa ne è l' ebrezza. « Andarsene ovunque, ad ogni mo-

mento, arrestandosi alla prima velleità di un capriccio, senza preoccupazioni come per un cavallo, senza servitù come in treno. La bicicletta siamo ancora noi, che vinciamo lo spazio e il tempo; stiamo in bilico e quindi nella indecisione di un gioco colla tranquilla sicurezza di vincere; siamo soli senza nemmeno il contatto colla terra, che le nostre ruote sfiorano appena, quasi in balìa del vento, contro il quale lottiamo come un uccello. Non è il viaggio o la sua economia nel compierlo, che ci soddisfa, ma la facoltà appunto d'interromperlo e di mutarlo, quella poesia instintiva di un' improvvisazione spensierata, mentre una forza orgogliosa ci gonfia il cuore nel sentirci così liberi ».

E la libertà canta l'Oriani in questi nove articoli che servono come d' introduzione a quattro novelle scritte e raggruppate anch' esse artificialmente.

Gli scritti hanno difetti di verbosità, lungaggini, ripetizioni : principalmente mancano di uno scopo serio, che possa giustificare un libro. Ma qua e là la prosa è vivificata da un entusiasmo giovanile, da una gaiezza sana e spensierata, che rivelano una natura aperta a tutte le impressioni più gioconde, da una vena poetica fresca e sonora.

L'Oriani ritorna al suo amore per la strada, all' ammirazione per tutte le vittorie, all' adorazione di tutte le energie, e da tutto il libro spira un senso di forza e di coraggio, che rincuora ed esalta.

È un libro greco, quasi, e non par vero che possa essere stato scritto dopo *Disfatta,* un romanzo che ha tutta la delicatezza e la morbosità dell' anima moderna.

Il *Gruppo drammatico* è composto di quattro novelle: *il velocipede, la bicicletta, il tandem, il triciclo*: quattro, perchè tante sono le forme dei cicli; se si fossero conosciuti altri veicoli del genere, l'Oriani avrebbe aumentato il numero delle sue novelle, le quali sono state scritte per completare il libro, e sembrano essere quattro per ragioni di giustizia distribuitiva. Nessuna serietà di concezione, insomma, conforta questa raccolta e nessun vigore di arte la sostiene. Velocipede, tandem, triciclo entrano nell' azione delle novelle quasi casualmente, si direbbe per dar loro il nome ed il pretesto. Il velocipede serve solo a determinare un incontro, che condurrà ad un adulterio; il tandem a far le vendette ultime di una ballerina tradita dall' amante; il triciclo a tentare la cura di un povero ragazzo gobbo, in una lunga e triste storia di miseria familiare.

La bicicletta sola ha una funzione un po' più continuata, ma sempre estrinseca. Tutte e quattro le novelle rappresentano una degradazione della donna, abbassata e mantenuta qui tra adulterî e corruzioni: tre donne malate e deboli, sottomesse al maschio, di cui due adultere e una prostituta; la quarta rozza, corrotta, villana, assurdamente violenta di fronte ad un marito debole e vile sino all'inverosimile. Nessun vero

studio dell'animo umano: sembrerebbero novelle scritte solo per dilettare, se a ciò non contrastasse la tristezza del contenuto.

Tratti e descrizioni forti non mancano in questi racconti, che hanno qualche pagina d' arte che molti novellieri invidierebbero per le loro più belle novelle, nè poteva accadere diversamente a chi aveva scritto *Gelosia* e *Disfatta* e pensava già *Olocausto*: ma l' opera, organicamente, pecca. Manca la vera umanità, e qualche volta si cade nel falso: qualche novella, come il *Velocipede,* è fuori di tono; un racconto, che avrebbe dovuto essere arguto e spigliatamente umoristico, è condotto in un tono triste di dramma per finire freddamente in una scena, che Pirandello avrebbe vivificato della sua migliore arte; qualche altra novella, come *Tandem,* resta campata in aria, non ha un vero principio e non ha fine, senza nemmeno rappresentare un vero squarcio di vita; è di intenzioni drammatiche, senza riuscire a destare alcuna commozione. *La Bicicletta* si perde nella stessa indecisione di concezione e di stile: si sente che l' autore non ebbe viva la rappresentazione nè dell' azione nè delle persone, e che venne scrivendo la novella senza un disegno preciso. L'Oriani qui non aveva nulla da esprimere, e quindi l' ispirazione gli venne meno e l' arte non lo soccorse. *Il Triciclo* è meglio condotta: ma tutto il racconto è sospeso tra due poli ugualmente lontani dalla verità artistica e psicologica: una femmina brutale oltre ogni verosimi-

glianza e un marito passivo sin sotto ai limiti della paura.

Il Velocipede narra di un elegante di altri tempi, un gaudente della vita romana, ora quasi vecchio, ritiratosi in una villa di provincia dal frastuono e dal tumulto delle passioni e dal lusso giovanile, il quale, montando un velocipede, incontra, in una via di campagna, una famigliuola borghese di commercianti, di cui fa la conoscenza, perchè il cane urtandogli una ruota lo fa cadere. La donna « sottile, flessibile, giallognola, adorabile » è un po' malata e di carattere chiuso; interessante, perchè quasi misteriosa; ma poi, in mezzo alla sottomissione e all' adorazione di tutta la famiglia per il signor Conte, ella stessa, abbandonandosi nelle braccia del vecchio aristocratico, sembra ubbidire più a un sentimento di soggezione che di amore. Il conte diventa parte della famiglia, ma in un onomastico, in cui, nel salotto, tra i ritratti di famiglia, è posto, per fargli una ingenua sorpresa, anche un ingrandimento di una sua fotografia, nell'imbarazzo dei due amanti un'ombra di dubbio e di incertezza scende sulla famiglia, mentre la goffaggine della scena perde per sempre la donna nell'anima del conte.

Nella *Bicicletta* l' adulterio porta ad altre conseguenze. Un giovane studente povero, Roberto, conosce per caso una famiglia, che abitava sotto di lui, un impiegato agli uffici di statistica e la moglie; il marito malaticcio, afflitto dal pensiero

della fine non lontana e dalla preoccupazione di lasciare la moglie quasi sul lastrico, perchè, essendo senza figli, la pensione le verrebbe ridotta ad un terzo. Il giovine è un appassionato della bicicletta, ma non ha denari per acquistarla. In casa dell' impiegato ne capita in quei giorni una, cedutagli a parziale soddisfo di un suo credito, e Roberto è invitato ad adoperarla. La bicicletta è occasione perchè i due, il giovine e la moglie dell' impiegato, si vedano spesso e diventino intimi; l' intimità porta all' adulterio, dall' adulterio nasce un figlio. L' impiegato lo capisce, ma è contento lo stesso; e la bicicletta serve di compenso. Ora la famiglia è completa e le preoccupazioni antiche sono sparite; Roberto col suo dono cambia alloggio.

Col *Tandem* siamo nella vita irregolare: si tratta di una ballerina, che, innamoratasi di un ufficiale, ne è abbandonata perchè c'è un matrimonio da fare. Lei, esasperata, medita di ucciderlo nel sonno l' ultima notte del loro amore, ma non ne ha il coraggio; ma, dopo le nozze, un giorno che egli va di nuovo a trovarla, gli propone una gita in tandem, e, lungo la strada, devia la macchina per un precipizio. L' ufficiale si salva, ella si srena. E ora vive così, mantenuta dalla pietà di una sorella a dozzina in una casa di Bologna, amata da un giovine nonostante che ella sia ancora donna semplicemente « dal mento in su ».

Il triciclo è una triste storia di un disgraziato

sposatosi con la nipote della sua lavandaia, da cui aveva avuto due figli, Nino, gobbo e malaticcio, e Aldo, bello e florido. Quest'ultimo muore, e la moglie nell' esasperazione del dolore gli grida tra gli improperi che quel figlio non era di lui, che suo era solamente Nino, il gobbetto.

D' allora padre e figlio vivono in quella casa come estranei a quella donna, malmenati, ingiuriati, vivendo del terrore delle scenate passate e del timore delle altre a venire. Ella diventava ogni giorno più brutale e più violenta e i due sempre più sottomessi. Poi ella si diede al vino, si lasciò sfruttare dagli amanti, immiserì ancora di più la casa già squallida. Il povero uomo non aveva altro conforto che il suo bambino, e, per distrarlo e guarirlo, gli comprò un triciclo, e lo accompagnava nelle sue passeggiate al sole.

Poi anche quegli incominciò a declinare; infine non ebbe più la forza nemmeno di uscire; il triciclo restava nella stanza, accanto al letto, come un ingombro inutile. Quando il bambino morì, il padre fece fare una cassa grande, smontò la macchina e la adagiò accanto al morticino, che accompagnò solo al camposanto. La moglie aveva avuto una delle sue sfuriate, quando si era accorta che al funerale mancavano i preti. A notte egli ritornò verso casa, unica vittima ora delle violenze della moglie.

Queste le quattro novelle, a cui l'Oriani credè aggiungere verità, immischiandosene in qualche modo personalmente: in tre egli narra infatti di

persone, che finge di aver conosciuto; ma la verità vera, la realtà artistica e psicologica difetta, e le novelle nulla aggiungono alla fama dell' autore.

Venturatamente il libro è conchiuso magnificamente dalla stupenda descrizione di un viaggio in bicicletta.

Qui è veramente l' Oriani con tutta la sua anima, a contatto diretto della natura, forte ancora di muscoli, fresco di mente, scintillante di brio e di spirito, aperto a tutte le impressioni, pronto per tutti gli entusiasmi, originale e profondo, pensatore e poeta.

L'Oriani va in bicicletta solo da Faenza per Forlì a Santa Sofia, valicando la doppia giogaia dell'Appennino al Carnaio e alle Mandriole, salendo ai conventi della Verna e di Camaldoli, e poi giù da Poppi a Siena, a Pisa, alla Collina, ritornando per Bologna a Faenza: un migliaio di chilometri in una diecina di giorni. È in maglia e gambe nude: ha già quarantacinque anni, ma conserva ancora tutto il vigore dei verdi anni, e può oltrepassare giovani corridori. È un viaggio delizioso, descritto meravigliosamente.

Lo scrittore aveva qui il suo argomento, vivo, vero; tutta una folla di impressioni, di pensieri da manifestare; quadri rimasti ancora nelle pupille, paesaggi divini, luoghi di delizia, memorie di tempi lontani, santità di ricordi e di ritiri; e tutto è reso con arte semplice e vera, immediatamente. Noi viviamo quel viaggio: percorriamo

quelle stesse strade, ci inebriamo in piena libertà del vento della corsa, ammiriamo la natura deliziosa: Val di Chiana, padule ai tempi di Dante, ora un paradiso, il panorama di Bibbiena, con Poppi di fronte, Soci alle falde, e a sinistra un' oscurità di bosco, oltre il quale si nasconde Camaldoli, a destra l' aspra vetta della Verna nereggiante di faggi, e intorno campi di viti e di ulivi, e giù nella valle una mollezza malinconica nel primo rossore del tramonto.

Paesaggi resi con rara immediatezza di impressione e potente sobrietà di tocchi, quadretti colti nella loro piena vivezza, osservazioni originali ed opportune, ricordi di santi e di eroi; e da per tutto tinte delicate, note profonde, che rendono tenerezze di animo quasi femminile, quadri abbaglianti di colore, freschezza di immagini, impressioni vive di tutta l' arte pittorica e plastica toscana: ecco *Sul pedale*.

Dimenticate l' idea, non leggete il gruppo drammatico, e fermatevi solo a quest' ultimo scritto, che sembra separato dal libro: vi resterà nell' anima come una luminosità di paesaggio, una segreta nostalgia di luoghi cari, una impressione di armonia che vi suonerà dentro come una suonata di Grieg. Sentirete il bisogno di rileggere.

Olocausto.

Nè dopo *Disfatta* nè dopo *Olocausto* l'Oriani raggiunse la gloria, mentre romanzieri di tanto inferiori a lui avevano già rinomanza per tutte le terre d' Italia; evidentemente non poteva più conseguirla. Egli aveva deluso le prime aspettative con un decennale baccanale letterario, e i cuori ora non s' aprivano più alla sua arte, divenuta veramente grande. Il primo unanime giudizio severo, che aveva sommerso in un concorde clamore di disapprovazioni le opere da *Memorie inutili* a *Quartetto,* era divenuto ora pregiudizio, contro il quale vanamente lottava la tempra magnifica di questo facondissimo scrittore; una sottile e indiradabile nebbia di diffidenza offuscava l' artista con un velo, che appariva più spesso quanto più si guardava da lontano. Il popolo non leggeva o non capiva, i letterati disdegnavano, i critici non furono sereni, e, forse, nemmeno onesti. Una voce autorevole di riconoscimento, levatasi poco prima della morte dell'Oriani, non bastò ad illuminare l' altera figura; gridi malevoli ancora turbarono la pace e la serenità del suo sepolcro. Oggi molti cuori gli cominciano ad esser devoti.

Eppure *Olocausto* merita di essere collocato accanto ai più grandi romanzi dell' ultimo cinquantennio. Non ha la ricchezza spirituale di *Disfatta,* non la potenza ossessionante di *Vortice,*

nè la varietà di *Gelosia;* ma è meraviglioso di concezione, di analisi, di penetrazione. Togliete alcune scene inutili, qualcuna non completamente riuscita: vi resterà un piccolo capolavoro, un gioiello, per cui voi barattereste volentieri una buona metà dell' ultima produzione letteraria italiana.

L'Oriani si sentiva l' anima stanca; la lotta diuturna combattuta da tanto tempo, che più non se ne ricordava, aveva allentato, se non spezzato, la sua fibra. Un' amarezza indicibile gli saliva all' anima da tutte le più tristi lontananze della sua vita, dai casi vicini, dalla grande disfatta della sua arte, affondandogli gli occhi in un' ombra cupa, che il sorriso più non diradava. Non rideva più da lunga pezza; ora non sorrideva nemmeno.

Del vecchio De Nittis non restava oramai che la tristezza ad ingombrare pesantemente lo spirito: le chimere, le idealità si erano dileguate in una lontananza stupefatta di sogno, lasciandogli gli occhi sbarrati nell' immota contemplazione del vuoto, che la loro dipartita aveva lasciato. Qualche volta ancora l' uomo si sarebbe scosso violentemente, riprendendo le armi della battaglia col grido antico della vittoria imminente: gli occhi allora avrebbero avuto i noti bagliori di fiamma. Ma sarebbero state brevi stagioni di risveglio.

L' arte dello scrittore riflette, come uno specchio, quest' atteggiamento spirituale dell' uomo.

L'Oriani vedeva ora la vita, più di prima, attraverso la sua anima triste: un velo di malinconia si distendeva sul mondo, che appariva alla sua visione di artista: le luci si smorzavano, le ombre divenivano più dense.

Non era una deformazione: il mondo restava quale era; solamente, le voci arrivavano come da lontano, e i colori erano più smorti. Il segreto dell' arte di *Olocausto* è in ciò.

Il romanzo è diviso in cinque giornate, chiuse da poche altre pagine: *Dopo*. Cinque giornate di passione; dopo, un pianto lungo di mamma, che purifica tutta la sua colpa nell' olocausto della figlia.

Cinque giornate, e, in esse, tre martirii diversi; e tutti vi rimarranno, a lettura finita, fitti nel cuore come una spina, che vi fa sanguinare. L'argomento non è originale; è uno dei tanti casi della miseria e della corruzione umana: una figlia venduta dalla madre per un tozzo di pane; l' originalità è tutta nell' arte del narratore, potentissima.

Una madre, la signora Adelaide, era vissuta anch'ella di quella vita: aveva un'unica figliuola, Tina, e bisognava allevarla, e il lavoro non bastava. Tenera della bimba, si era anch' ella venduta, e aveva sofferto nel mercato quotidiano, perchè un male fisico la tormentava, ma un qualche capriccio l'aveva avuto anche lei, che aveva allontanato la generosità di qualche protettore, e

così la lunga dolorosa ignominia non aveva lasciato che lo squallore. Tina era cresciuta accanto alla mamma: tutte e due, due povere creature di martirio, che si amavano, sorreggendosi l'una l'altra senza lasciarsi mai. Tina aveva sedici anni: una figura di dolcezza, delicata, malata. Vivevano in una stanza lurida, nuda, perchè tutto era stato venduto all'ultima lunga malattia della madre.

La fanciulla si trascina sino ad una casa di tolleranza, sino allo spasimo supremo, con l'anima in pena; vi torna, fino a che è necessario; ma il martirio è atroce; la tisi la piega, la strappa, con la morte, all' ignominia. Ella la sente venire, la morte, come una liberazione: non ha che un desiderio; una corona di fiori bianchi sul suo povero feretro, e la chiede alla signora Cesarina, la donna della casa in cui ella aveva sofferto il lungo abominio. E la corona bianca di narcisi l' accompagna sino alla tomba. La sua anima e i suoi sensi erano rimasti verginali; ella periva come di fatica, lungo una strada che non sarebbe finita mai, se la morte non fosse venuta a liberarla; moriva solo di pena, senza che il male avesse potuto mai macchiarla, stringendosi al povero cuore indolenzito i suoi piccoli sogni di fanciulla, non avendo accanto che la mamma, disgraziata come lei, e che era il suo affetto grande, e Bettina, una misera bimba sofferente, destinata alla morte o all' infamia, che la madre, la signora Veronica, curava come un

cane, senza alcun sentimento materno, mentre il padre le aveva trasmesso la propria malattia.

Tutte le note di tenerezza, che risuonavano isolate nell' anima e nella vita di tutte le altre donne di sacrificio, che erano vissute di umiltà e di dedizione nelle altre opere dell'Oriani, si uniscono in questa come in un' armonia, che lascia nel ricordo la stessa dolcezza di un' audizione di Debussy.

L' ambiente di *Disfatta* è di cultura e di aristocrazia vera; necessariamente perciò i tipi sono elevati e i pensieri nobili; *Olocausto* si svolge, invece, in una casa di prostituzione e in una misera stanza nuda, tra gente che non può vivere che di vizio e di corruttela; eppure v' è in esso tanta delicatezza, quanta in nessun altro romanzo, nemmeno in *Disfatta,* forse. Per questo *Olocausto* è una meraviglia.

La volgarità dell' argomento avrebbe tratto altri a descrizioni ignobili o a falsi sentimentalismi; ci voleva tutta la mirabile arte dell'Oriani per creare un capolavoro.

Con lo stesso soggetto, che ora chiude la sua carriera di romanziere, l'Oriani aveva cominciato: in *Memorie inutili* c' è appunto Emilia, che racconta una storia quasi simile. Chi voglia vedere l' immenso cammino percorso dallo scrittore legga *Olocausto* subito dopo quel primo romanzo.

Tina vi resterà sempre presente al ricordo, con le braccia abbandonate, con la testa bassa, come

un fiore falciato a mezzo, come in quella prima scena pietosa, con cui si apre il romanzo, quando la mamma l' aveva spinta tra le braccia del primo sconosciuto, che aveva potuto attrarre in casa, ed ella, dopo una prima istintiva ribellione alla violenza che le si stava per fare, era caduta così, piegata sul busto, ai piedi del canapè, dove era stata rovesciata.

L' uomo ne aveva avuto un' immensa pietà, e l' aveva risparmiata. « Salvati, se puoi », le aveva gridato, voltandosi nell' uscire, e le aveva lasciato quattro scudi.

Salvati! a poterlo. La miseria era uno spettro, che non dava tregua; la mamma era malata, e lei, così ridotta com' era in salute e nei vestiti, non avrebbe trovato alcun lavoro.

Quella miseria triste, senza scampo, è per tutto il libro, risuona in ogni parola, domina ogni scena, oscura ogni colore. Tutta l' anima dell'artista vi partecipa, soffiandovi dentro una malinconia disperata.

La casa triste risuona qualche volta del pianto di Bettina, un pianto lungo e monotono di creaturina spaventata. Di quel pianto è gonfio tutto il volume, e voi lo sentite ancora risuonare lungamente dentro, accorato, interminabile.

In questo romanzo l' arte dell' Oriani è completamente mutata: non vi sono che rapidi tocchi, note brevi, linee di scorcio; ma tutto ha una potenza suggestiva inusitata, che vi tiene l'essere in una tensione continua di pianto. Nel

breve dialogo tra la fanciulla e lo sconosciuto c' è già tutta la storia e tutta l' anima delle due disgraziate, così che quando l' Oriani vuole rifare quella storia, minutamente, raccontando tutta la vita anteriore della mamma, diluisce inutilmente quello che già sapevamo, stemperando in vani colori una scena già potente.

La miseria, dunque, non perdonava. Se il primo uomo, quando lei aveva tentato, nell' invincibile ritrosia di fanciulla, di svincolarsi dalla sua stretta « col volto teso verso quello di lui nello sforzo di una parola suprema, che ne uscì come una fiamma : — Sono vergine ! — », aveva avuto pietà di quel grido e di quella sofferenza, non così avrebbe fatto altri. Perchè, tanto, la cosa era inevitabile. La mamma non imponeva e non spingeva apertamente, ma le sue sofferenze, la fame, e, poi, la lenta seduzione della signora Veronica — un egoismo freddo, calcolatore e misurato — non lasciavano scampo.

E così l' olocausto avvenne, in una trista casa. L' uomo era stato un signore « rispettabile », che pagava e voleva godere. L'orribile atto non è descritto : si aprono squarci, nel libro, sulla scena, attraverso i ricordi rotti e i brividi dell' infelice fanciulla, quando ancora la carne le tremava tutta nello spasimo di una rivolta alla prepotenza subita. Eppure tutto è vivo ed intiero davanti alla nostra fantasia. Dell' uomo non abbiamo che pochi tratti sparsi per tutto il volume, qualche particolare appena accennato :

un ventre sporgente dalle bretelle, un viso rosso sopra un collo anche più rosso e villoso, i baffi egualmente rossi, un sorriso muto che riempie la scena: egli va all'attaccapanni per levarsi la giacca, silenziosamente, mentre Tina, nel mezzo della camera, guarda istupidita. Più tardi le sue mani pesanti la stringevano senza lasciarle nemmeno la grazia di un ultimo ritardo, ed ella dovè tutto diversamente soffrire, i suoi occhi, le sue mani, « prima di quello spasimo supremo nel quale le era parso di morire, mentre in alto la sua immagine nuda affogava dentro il lucido gorgo dello specchio in una convulsione di agonia ».

Non altro: la mamma, che attendeva, perduta in diversa agonia, nel salottino accanto, aveva udito uno strido lungo, acuto, e qualche cosa aveva ferito anche lei, le sue viscere materne. Più tardi Tina le domanda: « E tu che pensavi, aspettandomi? — Piangevo. — Povera mamma !». Tutta questa affannata pietà, questo dolore disperato di fanciulla violentata, che aveva concentrata tutta la propria vita nella propria verginità, così, per istinto, per delicatezza inconscia di anima, senza che alcuna morale le fosse mai stata appresa o ella fosse in grado di capire chiaramente, si allarga per tutto il volume.

Il suo accoramento è senza limiti: ella è perduta in un' immemore fissità di contemplazione della sua sventura, senza riflessione, come quando, appoggiata al parapetto dell'Arno, ella aveva

sentito portarsi via il pensiero dall'allontanarsi tacito dell'acqua sotto il ponte. « Perchè uno sconosciuto poteva così diventare il suo padrone, tuffandole le mani nelle carni tremanti per cercarvi un piacere ? ».

Sotto questo dolore senza pietà e senza conforto, come un fiume sotto il ponte fluisce la vita di questo romanzo, e come l'acqua perde tutti i suoi riflessi incupendosi sùbitamente tra le ombre del ponte, così tutta quella vita si vela di una sconsolata tristezza.

Non poteva darsi ad un romanziere soggetto più lubrico. Ebbene, qui anche le scene più ardite sono appena intraviste e tutte santificate, purificate da quel lento martirio di questa umile fanciulla, che « sarebbe stata incantevole se una qualunque gioia della vita avesse rianimata quella sua grazia primaticcia », e che, invece, doveva piegare dolorando sotto l' acre volontà altrui, opponendo ad essa una volontaria freddezza, quasi potesse così evitare qualche cosa della quotidiana violenza, anche quando, a certi momenti, le sue labbra avevano tremato nella tenerezza di un bacio.

Ella era una povera creatura fatta pel sacrificio, e ne moriva, senza colpa, sebbene « il rimorso della propria debolezza le salisse a volte dall'anima come un pianto di bambino abbandonato nella notte ».

La prima impressione era stata orribile; ed ella era fuggita a precipizio da quella casa, e

aveva vagato a lungo, come sperduta, rifugiandosi alla fine in una chiesuola. Poi era tornata a casa. — Mai più, mai più — aveva gridato nello spasimo ritornante col ricordo; ma poi.... era l'eterna storia.... la miseria ribatteva alla sua porta.... Però il martirio era insopportabile; la tisi forse « covava da molto tempo, ma quell'olocausto era bastato a determinarne l'esplosione con una peritonite rapida e violenta ».

Un giorno, bruciata dalla febbre, si era ritrascinata alla casa della signora Cesarina e le aveva chiesto l' ultima grazia: quella corona bianca. Al ritorno si era fermata sul ponte, guardando a lungo l'acqua che trascorreva silenziosa, tranquilla, mentre il breve e triste passato le ripassava davanti.

Qualche giorno dopo moriva. Anche adesso, nell' ora tragica, aveva voluto gridare, ma la bocca era rimasta aperta nello sforzo, senza che il grido potesse uscirne, ed era spirata silenziosamente, come era vissuta, senza altra ribellione che quella interiore. La mamma e la signora Veronica chiacchieravano sommessamente poco discosto: Tina, morendo, non le aveva disturbate.

La morte intanto compiva il suo ultimo desiderio « ricomponendole nel proprio incanto la verginea bellezza quasi di fiore non colto ».

Non aveva voluto sollievi nè di scienza nè di religione. Un prete, don Pietro, che era andato a vederla, non aveva saputo trovare per lei nes-

suna parola veramente umana di conforto, ed ella, per la prima volta, forse, aveva sentito la rivolta salirle amara e violenta dalle profondità più nascoste dell'anima contro la signora Veronica, che, dopo averla trascinata alla sozzura, ne incolpava la mamma, e contro Dio, che il prete le diceva buono, mentre ella, innocente, era stata trattata così, mentre anche delle bambine, come le aveva detto la signora Cesarina, avevano subìto la sua stessa violenza.

L'Oriani pensò sempre che si è buoni ed onesti al di fuori della chiesa, e che la religione non ha efficacia sulle anime, ma è anche vero che nessuno dei sacerdoti, ch'egli tentò avvivare della sua arte, ebbe mai vera personalità umana, rimanendo sempre figura scialba, solamente rappresentativa di un' idea. La scena di don Pietro è di più : l'Oriani vi si smarrisce, perde disegno e colori. Si sente che egli si stacca dalla sua ispirazione per correre ad uno dei soliti luoghi comuni, che non possono destare alcuna commozione. Don Pietro è figura convenzionale e parla e si muove secondo le regole risapute. Una sola frase ha veramente umana, quel prete : quando dimentica involontariamente che la confessione serve a farsi perdonare i propri peccati, e le domanda : — Siete disposta a perdonare ? — Perchè egli sentiva confusamente che, nonostante la impenetrabile giustizia divina, ella era la vittima, e nessun peccato aveva commesso, perchè le dovesse esser rimesso.

Questo libro è il canto della verginità. Sembra strano, ma voi la sentite per tutte le pagine, nello strazio della fanciulla, nell' aria torpida della casa infame, nei discorsi delle donne perdute, come un commento sommesso ma persistente e pieno d' incanto.

« Nella donna essa, la verginità, diventa un suggello divino, un'aurora che vince il meriggio, come ogni promessa supera l'offerta ». Così dirà più tardi, sublimando la verginità a simbolo della donna; ma le pagine dichiarative del culto dello scrittore non avranno la suggestiva bellezza di questo libro, in cui quel culto è divenuto vita e passione.

Tina non perde mai la sua verginità, nemmeno sul letto di prostituzione, nemmeno coll'incipiente maternità, perchè ella rimane aderente con tutta la vita a quel bisogno prepotente ed oscuro di sentirsi intatta, e la sua anima di bambina piange sullo scempio della sua carne un pianto lungo disperato, che le salva la purezza. La corona bianca, che ella, morente, chiederà a quella stessa casa, dove i suoi sogni erano stati troncati, non è sentimentalismo; il suo desiderio la investe tutta, e trema di dolore.

Questa triste giovinezza silenziosa nascondeva una tragedia talmente delicata che sarebbe riuscita incomunicabile, se l'Oriani non fosse stato. Questa è la sua vera grandezza.

L'Oriani non era riuscito mai ad accostarsi veramente all'anima della gente umile; in questo

romanzo egli scruta per la prima volta la miseria con occhio umano e d' artista, e si rivela maestro.

Il libro è un piccolo capolavoro. Sfrondato di alcune scene inutili, non è lungo più di 150 pagine, ma v' è dentro condensata tanta ricchezza di osservazioni, tanta intensità di vita, tanta efficacia comunicativa d' arte quanta in nessun altro dei nostri più lunghi romanzi.

Ogni pagina ha una sua gemma, ogni scena è un quadro di una vivezza indimenticabile. Solo i sogni di Tina sono un po' stentati ed artificiosi e comuni nella nostra letteratura, ma altri passi, anche brevi, di volo, secondari, come quello della ragazza che Tina trova l'ultima volta nella casa della signora Cesarina, sono piccoli gioielli.

« Alcune voci si udirono, una di uomo, all'usciolo, che da quella camera dava sul corridoio dirimpetto alla porta del pianerottolo; distinse un bacio fra uno scoppio di risa, poi la porta si richiuse, e subito dopo una figura grossa e bianca, tutta bianca in una leggera vestaglia, si precipitò saltellando nella cucina. Aveva dei magnifici capelli neri, graziosamente spettinati: un viso rosso tondo, e nel salto che fece incontro alla serva la massa del seno le ondeggiò sotto le crespe sbuffanti della veste ».

La scena è colta nei suoi particolari più veri, sobriamente, artisticamente. Noi la vediamo, quella ragazza, che poco prima la serva aveva detto « nata apposta per quella vita », la sen-

tiamo anzi prima di vederla, con lo stesso ordine di sensazioni che aveva dovuto avere Tina, e la scena, solamente sensibile, senza accenno ai pensieri della ragazza, commenta magnificamente il duro giudizio della serva. La figura c' è davanti tutta: ne vediamo la persona, ne indoviniamo l'anima.

Il libro è pieno di tale arte.

Tina c' è fitta dentro, incancellabilmente; la mamma, la signora Veronica, Bettina, le vediamo, le ascoltiamo, vive quanto nella realtà; gli uomini che posseggono la fanciulla, intravisti appena, ci lasciano il ricordo di quelle figure, che incontriamo per istrada o in qualche ritrovo, per una volta sola, fuggevolmente, ma che ci fanno una profonda impressione.

Ogni persona, che appaia in questo romanzo, ha il suo attimo di vita vera. L' Oriani ha lo sguardo penetrante e fitto nei suoi personaggi con un'intensità, che non sarà superata.

Una volta Tina, in mezzo alle tristi riflessioni su se stessa, si ricordò di una povera gallinella, che un giorno in campagna aveva vista morire. Era una piccola gallina zoppa, inseguita e martoriata da una torma crudele di pollastrelli. La gallina aveva un'ala rotta e un piede sanguinante, e i galletti le correvano sopra, con un accanimento furioso, uccidendola rabbiosamente. Se leggete quelle pagine, soffrirete come davanti a un'orribile violenza umana, perchè la sofferenza di quel povero essere martoriato è diventata

tutt' una cosa col raccapriccio della bambina, che si sente gelare il piccolo cuore, guardando inorridita e impotente a quel lento assassinio.

La mamma è un carattere complesso: è leggera, egoista, piena di desideri voraci, per cui aveva sofferto sino all'ultimo; amava nondimeno la figlia con una tenerezza infinita. È debole per sè e per la sua creatura. I due poveri esseri sono avvinti con un nodo tenace di amore; la mamma sacrifica la figlia, ma si sente sanguinare il cuore e le domanda perdono col pensiero; la figlia, quando accusa la madre, dice solo delle parole che non partono dal suo profondo, mentre trema tutta di amore verace quando le si stringe sempre più da presso nella crescente sventura. La mamma alla figlia sventurata non sa domandare altro: — Mi vuoi bene? —; la figlia ha pietà della madre sua più che di se stessa.

Son tutti contrasti interiori, profondamente umani, che non si risolvono in nessuna contraddizione.

La signora Veronica è, invece, l'egoismo più freddo, più corrotto, più brutale: è la vera e più sudicia mezzana, più ancora della signora Cesarina, che non ha contorni precisi, perchè l'Oriani non le ha prestato vera attenzione, la unica capace di far rivoltare il cuore della misera fanciulla, che si sentiva da lei assassinata freddamente.

Non è una madre. Il pianto della sua piccola

la stanca, non la commuove; quando quel pianto si quieta, ella pensa solo che potrà riposare; la sa condannata, ma non prova alcun sentimento. La sinistra laida figura è perfetta.

Ella ha spinto la disgraziata Tina verso il precipizio, e davanti al letto di lei moribonda dice tranquillamente alla madre: — Volete che ve lo dica? Ecco. Ella non era nata per questo: scommetto che non ha mai sentito come me e come voi. —

I tipi sono resi con una penetrante fedeltà, che non è arido specchio della realtà, secondo l' antico canone dell' Oriani, ma che è verità umana contemplata attraverso una visione, che sa cogliere l'essenza delle cose e della vita, animando tutto della propria passione.

L'arte è nata così.

Le cinque lente giornate di passione non si dimenticano più. Il martirio di Bettina, della povera piccola scrofolosa in pianto continuo, la tragedia tutta d'anima di Tina, che muore di dolore e di vergogna, l'angoscia muta e rassegnata della mamma, s' incidono con solchi profondi nella memoria.

Al chiudersi del libro, vi resterà dentro gli occhi, come ultima impressione di tristezza e di accoramento, la visione della terra smossa su una fossa comune, da cui i becchini si erano forse allontanati senza nemmeno voltarsi per stendervi sopra quella corona di narcisi bianchi (per-

chè la fanciulla morta non « avrebbe chiesto di più: tutta la sua primavera non aveva avuto altri fiori ») e dentro gli orecchi l'eco del pianto ultimo, in cui si effondeva tutta la tenerezza della mamma, che con le mani tese non sapeva che ripetere: — Tina, Tina! — chiedendo, con tutta la sua anima materna, perdono alla figlia di averla data al tragico mistero della vita.

Oro Incenso Mirra.

È l' ultima raccolta di novelle, triste forse quanto *Olocausto*. Oramai l'Oriani non riuscirà più a frangere il denso velo di malinconia, in cui si è avvolta la sua anima disillusa, ma in compenso le sue visioni saranno più chiare e più luminose, come un cielo meridionale in una limpida mattina invernale. Il suo spirito ha raggiunto la sua massima profondità e la sua arte la massima suggestione; egli è ora nella sua piena e più ricca maturità. Egli è diventato signore della sua anima: la stessa amarezza delle gravi e tragiche delusioni patite non proromperà più in gridi incomposti e frenetici di ribellione: il suo lamento si eleva, perde quasi l' impronta personale, diventa dolore più vasto, voce dell' umanità dolente, ma sommessa e rassegnata, perchè ora egli ha visto che i casi della vita si riuniscono in congiura per distruggere un uomo con tutta la forza e l' ineluttabilità di un destino, e ch' è vano lottare. Nessun conforto offre questa vita a chi ha dovuto piegare in tale amara disfatta, perciò il suo sguardo, che ha perduto l' acuto splendore, che colpiva tanto gli interlocutori, ha ora acquistato come una nuova profondità e sembra vagare, lontano da questo mondo, in ignote e vagheggiate regioni ideali

Egli sa e ripete ancora che il sentimento religioso permane a dispetto di ogni dolore e di ogni felicità, perchè esso è immortale, ma che di tutte le costruzioni della religione nessuna è più diritta in fondo alle coscienze. Ma il solo sentimento religioso, pur vivo e tenace quanto quello dell'Oriani, ma come sola aspirazione costante ad un bene irraggiungibile, come sola tensione spirituale verso il divino, se può arrivare a tradursi in estasi ineffabili in temperamenti sentimentali e tranquilli, diventa invece tormento ed angoscia in individui irrequieti ed agitati da desideri inappagati e ormai inappagabili. Quando la vita ha risposto : no ! a tutte le vostre richieste, quando al termine della vostra faticosa strada, che pur avete percorsa con un' alta speranza nel cuore aspettando da un momento all' altro che vi arridesse il termine luminoso, vi vedete davanti altra strada e altra fatica, e le forze vi abbandonano e la speranza vi trema, spegnendosi, dentro, quando tutte le vostre memorie vi piangono un pianto disperato, perchè l' avvenire si è chiuso e la vita s' è tutta ripiegata nel passato, allora tale sentimento religioso non basta più a riempire la vostra desolata solitudine. L'Oriani aveva troppo amara esperienza della vita e nessuna fede nella gloria più ; e poichè ad essa sola egli aveva mirato nelle sue notti fervide di lavoro quando una folla immensa di pensieri, di immagini, di visioni gli tumultuavano nella mente in accensione, riempiendo di fantasmi la sua soli-

tudine di Casola, ora, al termine della sua vita, non trovava più riposo in quelle vaghe aspirazioni mistiche, nelle quali già altre volte si era placato il suo spirito crucciato. La sua speranza si andava perciò trasferendo insensibilmente nell'al di là. Questo libro, come già *Ombre di occaso,* è una preparazione alla morte.

Gli ultimi scoraggiamenti e le estreme delusioni di questa terra compiranno nel suo spirito stanco il trapasso, ed egli morrà da cristiano. Ma a quest' ultimo atto della sua disperata desolazione non bisogna dare eccessiva importanza.

Noi non sappiamo che cosa egli pensasse in quel tragico mistero dell' agonia, che è il limite di due mondi, se fosse la sola stanchezza di quarant'anni inutili di lavoro assiduo a parlare in lui o se vi partecipasse ancora lo spirito, nè vogliamo compiere una vana indagine profanatrice. Egli morì coi conforti religosi : ma ciò non supera i limiti di valore di un episodio, perchè non ha e non può avere alcuna efficacia retrospettiva. L'Oriani è stato nella vita, nell'arte e nelle idee quello che siamo venuti delineando : il suo sentimento religioso fu sempre vago e indeterminato, e non si fermò mai nei limiti di una confessione, perchè il suo pensiero le trascendeva tutte. La determinazione ultima prima di morire non cambia di una linea la figura dell' uomo e del pensatore, che in tutta la sua vita aspirò sì all'assoluto in una forma mistica, ma in piena libertà e indipendenza da ogni chiesa confessionale.

Questo libro è una preparazione alla morte: l'Oriani ha ricercato indarno l' amore, come in *Oro,* ed ha visto che il profondo ed ingenuo sentimento religioso, quando assorbe tutto il nostro essere, si risolve nella pazzia, come in *Incenso,* e che la vita riserba alla bontà delle amare delusioni, come quella della *Notte di Natale,* quando non fa delle beffe atroci, come in *Mirra.* Nulla resiste alla beffarda tirannia del destino: l' ultima discendente di antichi e nobili signori feudali porta, come nel *Ritratto,* lo spettacolo della propria prostituzione nella vecchia casa degli avi, ad inconscia irrisione della nostra sorte umana, che guarda dalla tela di Aloisia comitissa Uxor Lambertini, e tutte le scommesse l' uomo perde nella sua vita terrena, salvo quella sull' esistenza di Dio, che non solo il pensiero ma anche il caso di un gioco rinnega, come in *Testa o lettera?*; l' arte, ultimo conforto degli uomini, non riuscirà mai ad esprimere il nostro sentimento del divino, come non è riuscita con Bovio nel *Cristo alla festa di Purim,* come non riuscirà con altri: tutte le idealità nostre sono morte, tutti i beni irraggiungibili; la gloria stessa è vana: le biblioteche sono dei cimiteri, dove sono sepolti i più grandi e i più piccoli, come ne *La città.* Allora perchè continuare a vivere? La bellezza e la felicità sono solo del passato, perchè la nostra fantasia abbellisce tutte le cose che furono. Meglio allora, come il vecchio superstite dell' epopea napoleonica della novella *A poppa*

che va a morire sulla tomba del suo imperatore, meglio chiudere la porta del proprio avvenire, salvando nel proprio cuore qualcuno degli ideali e qualcuna delle speranze, che la vita non ha ucciso, e salire così, nella notte profonda, sotto il cielo stellato, che è sempre come una promessa di altri cieli, nell' *Omnibus* della morte.

Questo libro di novelle è un libro di anima: e anch' esso, come tanti altri, è la storia di una disfatta. L'Oriani vi è tutto, e la sua tragedia spirituale traspare sotto le trame di tutti i racconti, ma le ferite che quella tragedia ha aperto non sono più sanguinanti come una volta, e lo spirito, che quella tragedia ha sofferto, non ha più gemiti dolorosi: una pacata e triste rassegnazione stende come un velo funereo su tutti i dolori. La contemplazione della morte ha placato e composto i grandi e tormentosi dissidi e asciugate tutte le lagrime. Nessuna gioia più potrebbe compiere il miracolo di far rivivere un cuore, che gli uomini e il destino avevano tanto crudelmente mortificato. Se anche fosse venuta la gloria, ora, l'Oriani l'avrebbe accolta con lo stesso sorriso triste.

Egli ha trasfuso questo suo stato d' animo in questo libro, in cui le novelle e gli scritti di critica sono tutti storia della sua anima. Le novelle sono otto, e quattro gli articoli, e tra le novelle c' è un capolavoro: *Incenso*.

Oro narra di un giovine autore, Lelio Fornari, non ancora celebre, ma già abbastanza noto per

un romanzo crudele di satira contro le signore della città, ingegno vivo e profondo, spirito bizzarro ed altero, continuamente mortificato dalla miseria, che gli impediva il vero accesso in quel mondo aristocratico, a cui egli invincibilmente tendeva. Di quel mondo era anima una principessa, Irma, che eccitava in Lelio un desiderio acre e quasi doloroso. Ad un ballo mascherato ella era stata quasi compiacente con lui, ed egli quasi brutale; ma poi ella era ritornata la gran dama fredda e dignitosa. Pure, Lelio era riuscito ad accostarla, e all' impeto del suo desiderio ella aveva ceduto. Così l' incanto era caduto, sebbene ogni periodo di lontananza acutizzasse le smanie sensuali al giovine. La principessa, come tutte le donne, era stata un enigma tormentoso finchè chiusa in se stessa: i rapporti d' amore avevano svelato quel mistero spirituale, che attraeva, perchè esso non era che l' eterno istinto femminile di civetteria reso sapiente dalla intelligenza della donna. Sempre così; della magica suggestione che una donna diffonde intorno a sè, neppure la traccia si salva, quando l' amore ve l' ha trasformata nelle braccia in creatura di sola carne.

Quando Lelio, che un giorno aveva detto scherzando alla principessa che egli non aveva per lei nemmeno il valore di un abito, vuole provare la verità di quelle parole, e nel darle un bacio fa le finte di perdere l' equilibrio e le lacera i merletti della veste da ballo, ella ha tale scatto di rabbia da gridargli sul viso una parola insolente, che

determina la rottura definitiva. Così sembra finire quell' amore: ma esso era in realtà morto da un pezzo, anzi non era nato mai. Il significato profondo di questa novella non bella e che sembra tanto futile è appunto questo: l' impossibilità dell' amore. Essa rivela quella caratteristica incapacità dell'Oriani a sentire l'amore di cui abbiamo già parlato: le creature della sua arte non amano mai veramente. Qui c' è l' identificazione perfetta dell'uomo e dello scrittore; e se anche *Oro* non fosse vera, com' è, da capo a fondo, essa darebbe sempre la misura dell'animo dell'Oriani in rapporto a questo sentimento umano, che è stato vita di tanta arte universale. L'Oriani non ha dovuto mai amare davvero: le ebbrezze, i rapimenti amorosi, l'abbandono fiducioso di tutta l' anima propria all' anima di una donna, la fantasia che idealizza, il cuore che presta a tutto il mondo il proprio ritmo, l' illusione piena di essere penetrato fin nel più profondo dello spirito dell' amata, la rinnovata freschezza di ogni ingenuità, per cui si guarda al mondo con quel contento stupore di chi vede per la prima volta una cosa bella, il sentire pieno tutto l' universo della propria passione, tutto ciò che è delizia di ogni cuore innamorato, l'Oriani non l' ha mai provato, e perciò non l' ha trasfuso nelle sue creazioni.

Pure, egli cercava: ma l'animo non rispondeva con nessuna corda alla tormentosa fatica; i dolci sogni, le soavi fantasie sue correvano dietro altre

immagini care del suo spirito; tutta la magnifica e squisita ricchezza del suo sentimento era per altri ideali.

La ricerca dell' amore non gli cagionava che irrequietezza e disagio, perchè egli davanti alla donna perdeva ogni possibilità di abbandono, e la sua mente analizzava troppo, e poi sapeva per esperienza che il vero possesso della donna è una chimera. E poichè il bisogno di amare è umano ed invincibile, ad ogni delusione si rimetteva alla ricerca, e lo stato d'animo che si originava era uno squilibrio spirituale tra l' aspirazione e la realtà, che non si quetava mai. Perciò tutti gli amori di tutti i libri di Oriani sono fatti di smanie e di disperazione.

Ciò è specialmente palese in *Oro,* tanto dissimile dalle altre novelle della raccolta per un verso, tanto simile per un altro, in quanto ferma chiaramente uno dei lati della psiche di Oriani e una delle sue manchevolezze. Un altro lato importantissimo, quello religioso, è rappresentato in *Incenso.* Qui l' arte dell' Oriani può avere tutto il suo sviluppo, perchè l' argomento era battito del suo cuore, smarrimento della sua anima, tormento della sua mente, era sangue del suo sangue.

L'Oriani, è stato detto, era uno scrittore obiettivo. Noi in verità non sappiamo che cosa ciò voglia dire, perchè quando l' artista non vive la sua arte non è artista, e tale conseguenza non era certamente nell' intenzione di chi emetteva

quel giudizio. Ma se l' obiettività vuol dire che l'Oriani non aderiva con la sua anima all' anima delle sue creature, che egli non creava i suoi personaggi, ma li copiava puramente e semplicemente dalla realtà, senza avvivarli della vita del suo cuore e senza rivestirli dello splendore della sua fantasia, quel giudizio è falso. Non vi è scrittore in Italia in quest' ultimo cinquantennio più personale dell'Oriani, che più di lui abbia trasfuso nei propri libri il proprio mondo interiore. In ciò il Fogazzaro sembra essergli più vicino, ma lo scrittore vicentino rappresentava sè nei romanzi quale voleva apparire o quale, talvolta, credeva ingenuamente di essere, mentre l'Oriani canta in ogni libro della maturità tutta intera la propria anima nella sua più intima verità. Chi non conosca nemmeno una pagina della biografia del solitario del Cardello e legga i suoi ultimi volumi, vi troverà tutto l' uomo con tutti i tormenti e tutte le aspirazioni, con tutti i sogni e tutte le amarezze delle gravi delusioni, con tutte le miserie della nostra vita mortale e tutte le grandezze del nostro spirito, che sembra davvero talora partecipare del divino. E poichè il temperamento umano ed artistico dell'Oriani era sommamente complesso e grande era la sua arte, nelle sue rappresentazioni v'è parte grandissima della umanità di ciascuno di noi. I libri dell'Oriani sono di quelli in cui noi possiamo ritrovare noi stessi, qualunque sia la nostra storia intima.

Incenso narra di un povero ragazzo sparuto e malaticcio che dal villaggio era sceso alla città a frequentare il seminario, e vi viveva con un miracolo di economia. Si chiamava Giannino, ma aveva anche un nomignolo: « il vescovo ». La mamma era morta tisica e la sua vita era tanto povera che lo stesso male poteva abbatterlo da un momento all'altro, ma era anche tanto semplice e casto, che la sua giovinezza poteva trionfarne. A scuola, per la strada non riceveva che beffe: il suo conforto erano don Riva, un prete vecchio e prossimo alla fine, insegnante di filosofia al seminario, povero anche lui, e un ingenuo e ardente sentimento religioso, sbocciato nell' entusiasmo delle prime preghiere e nei primi abbarbagli mistici.

Pure qualche volta egli sentiva l' atroce durezza della sua vita. Lo scoramento gli venne con la primavera: si sentì più solo e sperduto. Sul finire dell' anno scolastico lo colse una malattia e così non potè dare che una metà degli esami: da qui nuove tristezze a scuola, a casa, al paese. Studiò tutte le vacanze, ma agli esami di riparazione lo colse la solita timidezza e per poco non vi fallì. Allora non lottò più: si lasciò prendere dall' avvilimento come da una malattia e non ebbe speranza di pace che nella morte. Pure continuò a soffrire e a credere.

Nell' estate dell' anno seguente morì don Riva: una morte squallida e desolata. Al ritorno dal camposanto, Giannino camminava tristemente

pensando: alla svolta di una stradicciuola si vide venire incontro due signore seguite da un servo. Erano madre e figlia; ma questa, quindicenne, camminava con la lentezza impressionante di chi è gravemente e irrimediabilmente malato. L' unica vita in quel volto cereo era nei grandi occhi azzurri, bistrati; la giovinezza era nella capellatura di un oro ardente che le scendeva sulle spalle. Egli si tirò verso il fosso vergognoso della sua miseria mentre il cuore gli si stringeva. Quando le ebbe oltrepassate si voltò ed arrossì vivamente vedendo che anche la fanciulla aveva girato la testa per guardargli dietro. Seppe poi che la povera creatura era tisica e quasi finita, e che il padre, il conte Naldi, era morto della stessa malattia.

Da quel giorno la sua vita interiore parve aver trovato finalmente la tenerezza consolatrice: quella morente fra tutti gli splendori della ricchezza era dunque una derelitta come lui: glielo aveva letto nei grandi occhi cilestri in cui tremava quello stesso smarrimento, che si sentiva anch' egli nel cuore tanto spesso. Allora cominciò a passare sotto le sue finestre. Ma vennero gli esami e dovette ritornare a casa per le vacanze. A casa lo colse il tifo. Egli pensava alla morte con contentezza: anch' ella stava per morire: il loro breve viaggio, così dissimile eppure egualmente triste, finiva allo stesso modo: avevano appena traversato un lembo della terra, che Dio già impietosito della loro stanchezza li richiamava.

Invece guarì. E allora ritornò a passare sotto il palazzo della fanciulla, che era alla sua fine. Vicino vi era una piccola madonna di maiolica rischiarata da un lampione, e quante volte egli si era fermato a pregare per la povera moribonda! una sera, l' ultima, egli vi si fermò più a lungo, sotto la neve, singhiozzando, implorando pietà per lei.

Ma la fanciulla morì. La sera, in chiesa, ella era nel suo feretro col coperchio di cristallo, sotto la pesante coperta mortuaria, tra un incendio di torcie e una fiorita di rose intrecciate a ghirlande. Giannino, nascosto dietro un confessionale, attese che la chiesa restasse deserta; poi, quando tutti furono andati via, uscì, tremando, dal suo nascondiglio, e si avviò con un grande batticuore alla cappella ardente. Voleva vederla: egli solo, all' insaputa di tutti, farebbe la veglia per quella sorellina spirituale morta dentro al proprio profumo mattiniero. E la vide. Un fervore di orazione lo infiammava: egli si mise ad implorare dalla Madonna il miracolo per la fanciulla morta: Maria, Maria, ripeteva, tra le lacrime. E il miracolo fu compiuto: la vergine discese dal suo quadro e lo toccò con un dito sulla fronte. Allora egli si ritrasse dietro il pesante cortinaggio della porta, e la mattina, quando il sagrestano aprì senza vederlo, egli ritornò a casa, con una febbre acutissima. Ora, da quattro anni, è ancora nel grande manicomio

d' Imola, sempre vestito da seminarista, e lo chiamano il vescovo.

Questa novella accorata è tutta fatta di spirito : la piccola anima di Giannino tutta piena di fede, ingenua, sicura, riproduce l'Oriani fanciullo, quando, come egli stesso racconta in *Pasqua* di *Ombre di occaso,* ancora credeva con puro cuore, perchè il pensiero non sollevava i dubbi atroci, allora che egli, all' ultima confessione di Pasqua nel collegio di S. Luigi, nell' impeto della passione religiosa, singhiozzava ai piedi del confessore, e all' alba del giorno dopo, arrampicato alla finestra della camerata, protendeva l' anima a Dio, guardando l' alto cielo soffuso d' un vapore gemmeo.

Allora gli sembrava di capire tutta la passione di Cristo, e che un' altra passione di amore lo innalzasse col volo leggero degli angeli. Giannino è l'Oriani fanciullo, ma la novella è soffusa da una sconsolata malinconia dell' uomo ormai maturo, che ha visto cadere tutti gli ideali. Anche la fede ingenua, purtroppo, non è che una ingenuità della puerizia, che si perde con tutte le altre innocenze. La Vergine che scende dal suo quadro e che tocca con l' indice la fronte del giovinetto, suscitandogli dentro la pazzia, è l' amara constatazione che di solo sentimento religioso non si vive, ma s' impazzisce, quando esso diventa troppo intenso. La Vergine che dice al povero illuso ragazzo : « Sai tu chi io sono ? io ero una modella, 233 anni fa, che la miseria trasse

al ludibrio; e Dio non esiste », è una brutta pagina d' arte, ma è una triste confessione dell' autore. È una brutta pagina d' arte perchè rompe l' incanto e l' unità spirituale di Giannino, che nella candida semplicità della sua fede non poteva avere tali dubbi e tanto meno tali certezze negative; è una triste confessione dell' autore, perchè egli ha visto che « la vita è sempre ugualmente infelice per tutti, e che nessuna preghiera, nessuna illusione può salvarla, nemmeno quella di un altro mondo ».

Ma la conclusione non infirma la calda rappresentazione di un sentimento religioso vivo e tenace, e la piena adesione ad esso dell'Oriani, nonostante che in un' altra novella di questo libro: *Testa o lettera?*, egli affermi risolutamente l' inesistenza di Dio. Ma una cosa, sì, si ricava, che l'Oriani, qualunque sia stata la sua attitudine nell' ora della morte, era e non poteva non essere fuori da qualunque religione positiva.

La novella è un piccolo capolavoro: la prosa ha tutta la delicatezza della poesia, e l' animo nostro rivive con essa un' ora delle proprie lontane ineffabili consolazioni, perchè vi palpita l' umanità immortale coi suoi più profondi e tenaci sentimenti.

Basta leggere questa novella per veder subito che l'Oriani pervenne al regno della bellezza, facendosene signore.

Testa o lettera? è la bestemmia di un moribondo: un conte, ridotto alla più dura miseria

dal giuoco e dalla gola, sta morendo in una soffitta. Un prete è venuto a confortarlo con i sacramenti, ma il malato vuole ancora mostrarsi spavaldo d' empietà, e quando il sacerdote gli porge a baciare una medaglia della Madonna delle Grazie, egli la prende e la gitta in mezzo alla stanza a scommessa sull' esistenza di Dio, chiamando « testa », e mettendosi subito dopo a rantolare nell' ultima agonia. Il prete, agitato mal suo grado di quell' estrema scommessa, stentava ora a trovare le parole rituali, per raccomandargli l' anima, e quando il vecchio fu spirato egli confuso, quasi palpitante di un dubbio, che non avrebbe voluto sentire, andò a raccogliere la medaglia. Era volta dalla « testa ». Il conte aveva vinto l' ultima scommessa.

Questa novella, così come l'Oriani dice della *Rivolta ideale,* non afferma nè la fede nè l' incredulità; l' autore è di quelli che pensano, e chi pensa, egli ha detto altra volta, non sa nulla. Il vecchio conte moribondo che nel gelido della sua empietà si sente pur rabbrividire a qualche ragione del sacerdote, e questi che nella sua fede certa si sente nondimeno scosso dall' orribile scommessa dicono che la certezza non è di questo mondo. Null' altro; e questo è l' atteggiamento costante dell'Oriani.

In *Omnibus* è la stessa cosa: l' autore, sotto il nome di Rodolfo, incontra nella notte nera l' omnibus precipite e fragoroso della morte e il cocchiere lo invita a salirvi. Egli vi si rifiuta e

lentamente ritorna a casa, dove, nel piccolo gabinetto dorato, l' attendeva la donna del suo cuore. Ma l' amore non lo attraeva più, ora; la donna, non avendolo sempre conosciuto, non poteva sempre riconoscerlo, quindi l'amore non era la verità, non era che un attimo fuggente della vita. Egli invece aveva l'animo volto all'infinito. Ritorna perciò sulla strada nera dove aveva visto rotolare il nero carrozzone, e, quando questo ripassa, egli lo ferma e sale in serpe, accanto al cocchiere, che era uno scheletro vestito di nero. « Dove vai ? » gli domanda. « Scarico al cimitero ». « Ci fermiamo lì ? ». « Scarico al cimitero ».

Nemmeno la morte risolveva dunque l' angoscioso mistero.

Tutte e due queste desolate novelle lasciano lunghi brividi in chi legge. Si sente che l' autore vi ha messo tutto il tremito dei suoi dubbi, e intercalata qualcuna delle gelide risposte che il pensiero dà talvolta al cuore che spera e che vuol credere.

Eppure della prima chi non direbbe che l' arte vi è « obbiettiva » ? No : v'è l'arte, solamente, e arte vera. Tutto il precipitare di miserie su miserie del vecchio conte dissoluto, l' apparizione fantastica nella notte nera del funebre carrozzone sono d' una efficacia insuperabile.

Con la stessa perfezione è condotta *Mirra*.

È uno dei tanti fattacci di cronaca della malvivenza paesana, vero e conosciutissimo a Casola.

Viù, un ragazzaccio deforme e maligno, per vendicarsi di un compagno di giuoco, con cui poco prima era venuto a rissa in una bettola, gli fa con un inganno atroce possedere la figlia. La ragazza, mezzo ubbriaca, che già era passata la stessa sera per le mani di parecchi giovinastri, giaceva su un fascio di fieno nel pagliaio buio, ma quando era entrato il padre lo aveva riconosciuto e aveva tentato sfuggirgli, ma poi si era taciuta per un' ultima disperata lusinga di non essere riconosciuta. Di fuori non si era sentito che un urlo soffocato di donna.

Il turpe argomento è trattato con mano di maestro: la rissa nella bettola, il ballo pubblico al « pozzangherone », la beffa delittuosa, sono di una drammaticità senza confronti. L' ignobile inganno correva a Casola per la bocca anche dei ragazzi: l'Oriani, facendolo suo, lo rivisse con la stessa intensità dei suoi protagonisti e ne fece opera d'arte. Son piccole cose, sì: ma unitele tutte, queste piccole e le grandi cose dell'Oriani, e non riuscirete più a spiegarvi veramente quella fredda ostilità del pubblico che gli avvelenò tutta la vita.

A poppa non è nè bella nè interessante se non per il significato soggettivo, che l' autore vi ha messo tra le righe. L' ultimo veterano di Napoleone, mortogli l' ultimo pronipote, s' imbarca per l' isola di S. Elena e va a morire sulla tomba del suo imperatore.

Napoleone era stata l' ultima grande idea, che

aveva incendiato tutta l' Europa: il vecchio superstite ne serbava nell' anima l' ultimo bagliore, e voleva morire con quella visione negli occhi.

È il proposito eroico che tratto tratto ritorna ancora a parlare all'Oriani il suo linguaggio suggestivo: di fronte alle piccole cose, meglio la morte col proprio sogno intatto nel cuore. Meglio la morte, quando ancora si può salvare qualcuna delle luci interiori: sarebbe fine peggiore quella di assistere alla propria decadenza come in *Il Ritratto*.

Nell' abbaino di una soffitta di un vecchio palazzo quattrocentesco viveva un pittore, miseramente. La stanza umida possedeva un solo ornamento: un antico ritratto di matrona, che i veri padroni del palazzo avevano sempre dimenticato. La matrona doveva essere stata una Lambertini, della famiglia che aveva costruito il palazzo. Il pittore aveva fatto di tutto senza essere riuscito a sfamarsi mai veramente e ora stava peggio di prima. Una sera che aveva in tasca alcune lire, dopo cena, se ne andò a bighellonare per la città. Una ragazza, che veniva correndo alla sua volta, gli urtò col viso sul petto, ed egli, che già sentiva qualche bisogno sensuale, la trattenne con sè. La ragazza non aveva mangiato, ma si vergognò di dirlo, e accettò un punch che la fece quasi svenire. Andarono nella soffitta, e mentre egli si levava la giacca, ella salì su una sedia ad osservare la matrona. « Bella questa! — squittì; — poi sillabando: — Aloisia comitissa ux.... —

qui è cancellato — Lambertini — Io! il mio cognome ».

Così finisce questa novella non attraente. La piccola prostituta leggeva il nome dell' ava lontana.

Non meglio, dunque, morire come il veterano di tutte le campagne napoleoniche?

La novella, condotta dietro il fine palese di arrivare a quest'ultima scena, non ha nulla di bello; è una delle tante desolate conclusioni, che disorientano spesso i lettori dell'Oriani, i quali finiscono col vedere in lui un incorreggibile pessimista. E invece egli aveva tanta fede nella vita! Solamente che i dolori personali gli rivelavano tutte le amarezze che l' umanità deve soffrire, e la sua fantasia si fermava più spesso su di esse, ma in tutti i libri v'è qualche pagina, sino agli estremi giorni, riboccante di speranza. Un cuore aperto a tutte le commozioni e un'anima avida di ideale e protesa in una costante aspirazione verso l' infinito non potevano essere di un pessimista.

È che la vita è così: gioia e dolore; e chi è verso il suo tramonto ed ha sofferto assai, nessuna meraviglia se è portato dalla sua tristezza a considerare più lungamente il dolore, pur non avendo perduto ancora tutte le fedi. È la vita così: rassegnazione ci vuole. *La notte di Natale* è piena di tale senso umano di intima malinconica pace.

V' era tanta tenerezza nell' esistenza di quei

due sposi oramai vecchi, che sembrava quasi la felicità. Nessun rancore mai tra loro: si erano sempre voluti bene così. Solamente la grande gioia della loro casa, un bambino bello come una rosa, era sparito, ma essi si erano stretti di più l' un l' altra e avevano così sopportata la grave sciagura. Ora, la notte di Natale, ella era andata alla messa di mezzanotte, ed egli, Gaspare, seduto al fuoco, ripensava la loro giovinezza, quando Prudenza era bella come una madonna ed egli era pazzo di amore.

La camera era ancora la stessa della prima notte di matrimonio: solamente il comò con la specchiera, che allora era nell'alcova dal lato di lei, perchè vi si specchiasse e vi riponesse le sue camicie più fini, era stato sostituito dal canterano. Era stata Prudenza stessa a fare quel cambio: « non sono più bella », aveva spiegato. E ora egli voleva farle una sorpresa: voleva rifare la camera come alla prima notte. Ma nel rimuovere il comò un fascio di lettere erano cadute. Gaspare le raccolse e ne aprì una: « Angelo mio, cominciava; il nostro bambino sta dunque bene?... ». Erano dunque lettere d' amore e per un altro. E il bambino non era stato suo. A questo, dunque, si riduceva la felicità di tutta la sua vita? Pure, ella non aveva torto: era stata bella e giovine, mentre egli non lo era stato mai. Era vissuta, tenera e rassegnata, nel suo piccolo mondo, e un giorno aveva ceduto ad un bisogno della sua fragrante giovinezza. Ma aveva saputo

custodire il suo segreto e non farlo pesare su alcuno. Buttò allora le carte sul fuoco.

Ma quel bambino, che era stato la sua grande illusione di beatitudine? Ne riandava col pensiero tutta la breve vita, trepidamente. Staccò il ritratto dalla parete: il piccolo Fernando era sempre lì, con quella sua bellezza delicata, nudo sul cuscino. E contemplandolo ora si risentiva quasi contento, come una volta. Prudenza, sorprendendolo in quella commossa ammirazione, lo chiamò intenerita: Gaspare.... A quella voce egli s' arrese, si sentì inumidire gli occhi, e baciò il ritratto. « Ella, più commossa, fece un gesto carezzevole per toglierglielo, ma Gaspare sollevò il capo, le prese una mano, e stringendogliela, esclamò finalmente: Ah! se fosse vivo.... ».

Le discussioni di *Matrimonio,* le dichiarazioni di *Bicicletta,* la rappresentazione apparentemente drammatica del *Marito che uccide* qui son diventate anima dello scrittore, commossa intuizione umana, arte felicissima.

Sembra un racconto condotto così, alla buona, senza troppa profondità: e invece v' è tanta delicatezza e tanta verità, e una squisitezza di espressioni e tanta ricchezza di sfumature di sentimento, quante nelle migliori opere dell'Oriani.

Immaginate il libro artisticamente concluso da questa novella o da *Omnibus* e lo collocherete accanto ai più belli.

IL TEATRO

Diciamolo subito: l'Oriani non dominò il teatro. Egli non è e non poteva essere il grande signore della scena. Le anime delle creature dell'Oriani vivono la loro intensa vita interiore nell' analisi dell' autore, nel racconto della loro passione, in quella magica rappresentazione suggestiva ch'è il grande segreto di un'arte sommamente comunicativa. Il dramma, nei romanzi, nelle novelle, è dramma intimo, spirituale; può avere una soluzione esteriore anche catastrofica, ma questa è sempre secondaria di fronte alla tragedia dell'anima. E nei romanzi e nelle novelle i protagonisti parlano poco; agiscono, soffrono, sanguinano, ma quasi in silenzio. Nella prima arte dell'Oriani erano loquaci, ma il dramma si dissolveva nelle parole e l'arte decadeva; nell'ultimo periodo il raccoglimento si fa sempre più intimo, quasi religioso, e la vita si ritrae nella parte più profonda dello spirito, in silenzio, lontana da ogni manifestazione rumorosa.

L'Oriani scrisse per il teatro negli ultimi anni della sua vita, quando la sua arte narrativa raggiungeva la perfezione, e si mise in contraddizione con tutto il suo temperamento d' artista.

Le opere teatrali sono una contraddizione di quell' arte. In esse il dramma vorrebbe essere interiore ed è superficiale, è degli eventi, non appartiene alle anime, nonostante la convinzione ed i proponimenti dell' autore e nonostante che ad una prima fuggevole impressione si possa giudicare diversamente.

Le esigenze sceniche sono spesso tiranniche e richiedono una padronanza assoluta del dialogo, perchè tutta la vita dev' essere nella parola parlata, e in essa tutti i sottintesi. Dalla parola all' anima ci vuole immediatezza, ogni velo non può essere che tenue, ogni mistero che trasparente.

L'Oriani non poteva essere adatto a ciò: egli è il signore spirituale delle sue creature, ricrea, anche quando ritrae, la vita delle anime, e ne narra la storia intima, con tutte le sfumature, con la stessa intensità, con eguali delicatezze. Ma per arrivare a tanto ha bisogno del racconto, che sia egli a narrare, in piena libertà, senz'altri limiti che quelli della sua concezione, senza altri freni che quelli dell' arte. Ma l' arte, nelle prose dell'Oriani, è diventata tutta una cosa con la vita del suo spirito, coi fantasmi della sua fantasia, colle accensioni del suo sentimento; l'opera vive già sin dal concepimento la sua vita intera, perchè i suoi personaggi amano con il suo cuore, pensano con la sua mente, e con lui godono e sperano, e con lui si martoriano in una disperata desolazione, ch' è spesso più tetra della morte.

Ma se tutta questa immane vita interiore dev' essere racchiusa nei limiti delle scene e risoluta nell' insuperabile povertà di un dialogo, se il dramma deve scoppiare fuori dello spirito, perchè si renda palese agli spettatori, allora l'Oriani diventa inferiore al suo compito. La sua arte aveva altre direttive.

Certamente il teatro italiano dell' ultimo periodo subì una lacrimevole decadenza, che è troppo facile scorgere e più facile enunciare, ma che è legata a tutta la vita della nazione con fili più numerosi e più forti che di solito non si dica; ma è pur vero che anche durante tale periodo si ebbero scrittori ed opere di una potenza non comune e che sulla scena si riuscì a portare tragedie pure di anima, facendo apparire il dialogo come un miracolo d' arte.

Ma l'Oriani non aveva nessuna delle doti necessarie a ciò; grande artista altrove, indagatore profondo di anime, poeta delicatissimo per tutte le più fuggevoli forme del sentimento, dolorante rivelatore di tristezze inconsolabili, egli non sa rendere il suo mondo di fantasmi che in una sola maniera: con la confessione. Perchè tutte le sue opere migliori, dal romanzo alle novelle, dalle descrizioni alle discussioni sono confessioni della sua fede di uomo e di pensatore, dei suoi grandi dolori, delle sue speranze e delle sue melanconie, delle poche gioie e dei molti tormenti, che formarono la sua vita mortale.

Nel teatro non avrebbe potuto far ciò; tutto

l' impeto lirico delle sue mirabili prose, e tutto quel mondo strettamente personale di convinzioni e di affetti non avrebbe trovato posto sulla scena nè voce nel dialogo. E poichè quel mondo era tutta la sua vita intellettuale, specialmente degli ultimi anni, quando egli cercò di uscirne non potè, e quindi il suo mondo interiore oggettivandosi si falsò e s' irrigidì, il sentimento diventò sentimentalità, la concezione artistica una tesi, la complessità interiore complicazione di eventi, la potenza violenza, la virtù un' ostentazione, mentre il dramma usciva fatalmente fuori delle anime. I tipi furono perciò in gran parte al di là dell'umanità, i casi strani o impossibili, le passioni esagerate: il dialogo, che è la forma artistica di tutto questo mondo fittizio, non poteva non rispecchiarne i difetti.

Qualcuno dei drammi, come *Gli ultimi barbari*, acquista apparenza di verità appunto per qualcuno di tali difetti.

Gli ultimi barbari, appunto, mantenuti come sono in una luce rossa di violenza, sembrano vivere di vita naturale, perchè la passione iperbolica e superficiale, che li anima, essendo mantenuta in un tono sempre uguale, dà, per la sua stessa tensione che ci tiene a forza sospesi in quel mondo, l' illusione della verità.

L'Oriani era però sempre lui, e così qualcuna delle figure di questi lavori, come Giuliana nella *Figlia di Gianni*, Nanna negli *Ultimi barbari*

ha linee e tocchi magistrali, pur non riuscendo ad essere completa.

Ma l' opera d' arte manca nella produzione teatrale: vi sono squarci magnifici, ma che si sprofondano subito dopo in un gorgo vorticoso di torbidezza artistica, luci che illuminano improvvisamente ma che durano quanto un baleno, visioni fugaci di un mondo meraviglioso di ricchezza e d' armonia, che altrove avevano già trovato la loro espressione, impeti che partono dal profondo ma che si smorzano di colpo o si deturpano nella declamazione; insomma un mondo frammentario di bellezza, che non riesce mai a comporsi in unità.

Tutte le altre prose avevano espresso la sua anima ; il teatro non riesce ad esprimere che alcune sue convinzioni che erano state già dichiarate in altri scritti pur esse e con altre commozioni, mentre qui la retorica le gonfia, le irrigidisce, le snatura.

Il marito che uccide è un monologo su un' antica tesi dell'Oriani, che egli aveva già brillantemente sostenuta in *Matrimonio* e dichiarata in *Gelosia*, e che rappresenterà ancora in *Bicicletta* e nella *Notte di Natale* trasformandola in sentimento e il sentimento rivestendo d' immagini. La vecchia convinzione era passata per tutti i libri dell'Oriani, ed era diventata suo stesso sangue, ed era diventata arte; ma ecco che appena egli ne vuol fare motivo di un monologo, e drammatizzarla, alla commozione succede la

smania, all' eloquenza si sostituisce la retorica. Ogni più comune argomento, passando attraverso la visione o il ripensamento dell'Oriani, si arricchiva di tutta la meravigliosa originalità del suo spirito e di tutte le luminose forme della sua arte, ma, appena egli pensava al teatro, una strana inversione gli imbruttiva e impoveriva tutte le più splendide visioni. Ed un altro fenomeno contribuiva a far fallire i suoi tentativi scenici: egli non concepiva il teatro, forse senza che di ciò si rendesse conto, che nella forma tragica; ma la tragedia, se anche restava intima nel suo intendimento, aveva pur sempre bisogno della catastrofe esteriore: tutti i drammi dell'Oriani sono così.

Egli aveva sempre pensato che il marito non ha nessun diritto di uccidere la donna adultera e nemmeno di scacciarla, quando vi sono figli, perchè la madre non ha colpa verso i suoi bambini, e questi potranno sempre chiedere perchè la loro mamma non c' è più, mentre nessun delitto ella ha commesso contro di essi, che invece avevano tanto bisogno delle sue cure e del suo affetto. Un interesse spirituale superiore, quello della famiglia, condannava anche il divorzio, nel nome di una alta coesione sociale; la famiglia doveva essere indissolubile. In nessun romanzo e in nessuna novella alcuna donna muore per mano del marito; nel teatro sì; l'Oriani sentiva il bisogno di questa drammaticità cruda ed effimera per il rilievo e l' efficacia delle sue rappre-

sentazioni. Ma raggiungeva l' effetto contrario: Zacconi non volle recitare il monologo, e i drammi caddero, in gran parte.

Pel teatro il giudizio del pubblico ha valore diverso che per le altre forme d' arte: il teatro è scritto per esso e quando non è così fallisce al proprio fine e tradisce una forma specialissima d' arte. Ma questo dell'Oriani, in cui la preoccupazione dell' effetto è chiarissima, era ben nato per le platee.

Non vale dire che lo scrittore come il drammaturgo subirono uguale sorte di disconoscimento: la mancata gloria del primo ha cause varie e complesse, mentre i drammi furono giudicati con quell' immediatezza di giudizio che nella massa degli spettatori raramente fallisce per quella facilità di intuizione che è propria della psicologia collettiva. E del resto anche ora, alla lettura, noi stessi che amiamo l'Oriani per la sua squisita spiritualità, per l'altezza del suo pensiero e la magia della sua arte, dobbiamo convenire con quel pubblico che lo condannò.

Certo anche oggi, come ai tempi dell'Oriani, come sempre, si applaude in teatro a cose di tanto inferiori a queste, che esaminiamo, e la *pochade* ancora trionfa. Ma questi applausi non esprimono alcun giudizio e nessun consenso; sicuramente denotano un rilasciamento dei costumi, ma non hanno alcun valore critico e denotano soltanto un improvviso e fugacissimo oblio delle gravi cure della vita. Ma quel pubblico

stesso, quando sente di trovarsi in presenza di alte cose dello spirito o di profondi travagli della dolente anima umana, allora dimentica i facili successi e le facili risa, e sa commuoversi ed applaudire. E allora diventa giudice serio ed esigente.

Non confondiamo giudizi e momenti tanto diversi: l'Oriani ha scritti che non morranno e che pur passarono tra l'indifferenza generale; e fu questa grave colpa della sua generazione; ma se nel teatro non trovò nè applausi nè consensi, la responsabilità non fu del pubblico.

Un solo grande merito ha l'opera teatrale dell'Oriani: la serietà e l'onestà degli intendimenti, perchè essa era in tutta la vita dell'autore; ma tanto non era sufficiente all'arte.

L'Oriani iniziò i suoi tentativi drammatici con un monologo: *Il marito che uccide.* Glielo aveva chiesto Ermete Zacconi, e, poichè questi non credè opportuno di recitarlo, l'Oriani lo inserì in *Ombre di occaso.*

Lo Zacconi aveva fatto bene a respingere il monologo, l'Oriani fece male a trascriverlo tra le suggestive prose di *Ombre di occaso,* che narravano tutta la sua intima tragedia.

Una lettera anonima aveva rivelato l'ora e il luogo solito dell'adulterio al marito: ed egli si era recato nella strada indicata e aveva visto la moglie scendere dalla casa dove altri l'aveva allora allora goduta. Ella aveva impallidito, ma poi aveva riacquistato il dominio di sè, e nella car-

rozza, su cui erano saliti, sembrava non avvertire nemmeno la presenza del marito; e a casa, quando si sente domandare il nome dell'amante, non risponde. E allora egli la uccide. D'allora era cominciato il tormento e la punizione dell'assassino: la giustizia lo aveva assolto, ma la figlia sua non vedeva in lui che l'uccisore della mamma e ne aveva ribrezzo. E questo ribrezzo egli non poteva più vincere.

Il monologo vuol essere la rappresentazione viva dell' antico convincimento dell' Autore, ma fallisce al suo scopo. Il marito che uccide per onore era estraneo a tutta l' arte e a tutta la morale dell'Oriani, e perciò ne è venuta una figura scialba e falsa. In nessuna tragedia d' amore l'Oriani è mai penetrato veramente: egli vi ha sempre girato intorno, ripetendo le solite cose risapute; e perciò anche questa volta l'animo dell'uomo e la sua passione ci restano oscure, false.

Il marito non ha ucciso nell' impeto della gelosia appena ha visto la donna scendere dall'amante; chè anzi l' ha accompagnata a casa, ragionando silenziosamente seco stesso sulla loro sorte. E a casa la mania omicida lo afferra per una curiosità morbosa, esasperata dal silenzio dell'adultera: chi era « lui »? Non il tradimento gli sconvolgeva l'anima: tutto il suo interesse era per la scoperta del complice. La passione è già esulata; forse non v' è stata mai. L'Oriani non

poteva concepire diversamente una tale situazione.

Ella è la solita donna tenuta dall'orgoglio davanti all' indagine della sua colpa, come Mimy, come Tatiana; la fanciulla che ha terrore e ribrezzo del padre è una creazione artificiosa per la necessità della dimostrazione.

Con *La logica della vita* entriamo in un mondo ancora più fittizio.

Il marchese Oddo ha sposato Ida, una maestra povera, che lo aveva affascinato con la grazia dello spirito. I genitori di lei ne avevano fatto un calcolo, mentre la vecchia marchesa si era opposta e non aveva voluto assistere alle nozze.

Ora, la prima sera della loro unione, quando gli sposi sono soli a cena, Fausto, un amico di casa di Ida, le porta una lettera del suo antico innamorato, Giorgio, un pittore di cui ella non aveva compreso l'amore e che ora moriva per lei suicida.

Ella si dimentica sino al punto da non vedere più che il morto davanti alla sua fantasia: Oddo, nel dubbio che lo tormenta sulla natura dei rapporti amorosi di quei due, la investe, la minaccia quasi: ed ella vuol riprendere il cammino di una volta, sola, ritornando povera e sconsolata ad espiare. L' intervento della marchesa rinvia la decisione: Ida passa la notte insonne nella sua camera, piangendo sulla colpa che non credeva di commettere, e pensa di andare a vivere accanto alla vecchia madre del morto, a portarle

un' immensa devozione in cambio del suo perdono.

La mattina nè l'avvocato di famiglia, nè Oddo, nè la marchesa, nè la madre di Ida riescono a dissuaderla dal desolato proposito; i dubbi di Oddo sono dileguati, la marchesa l' ha compresa ed accettata come figlia, la stima, la circonda ormai da ogni lato, ma ella sanguina dentro per quella morte e vuole espiare: e poi non ama il marito: sposandolo ha ubbidito più ai suoi genitori che al suo sentimento: ella deve andar via, fatalmente.

Ma ecco venire la madre di Giorgio, del morto, una vecchia mezzo cieca, a imprecare e maledire. E quando sa che Ida voleva andare da lei ad espiare il suo peccato, si fa ancora più dura e la respinge: « Non vi voglio, voi dovete restare qui perchè siete la marchesa Tebaldi. L'avete voluto ». Così Ida resta, atterrita dalla maledizione. È così: il suo cuore le comandava l'esilio e l'espiazione, ma la logica della vita, che l'aveva fatta piegare ai voleri dei genitori e sposare un uomo ricco, la inchiodava al suo posto di martirio. Forse l'espiazione sarebbe stata questa.

Questa la concezione, di molto superiore al dramma. L'Oriani non l'avvivò, non le mantenne nessun carattere di vera e propria umanità, non la svolse conseguentemente. L'esecuzione irrigidì, qualche volta falsò l' idea, esagerò il sentimento senza tenderlo sino allo spasimo della passione, costruì delle marionette invece di creare dei ca-

ratteri. La scena è stentata, il dialogo convenzionale, i colori innaturali. Il Fanti, che, portando la lettera e la triste notizia dell'amico morto, si sente in dovere di essere quasi villano e sarcastico con Oddo, che era innocente e diventava ora anzi una vittima anche lui, e la condotta puerile e vuota del marito sono fuori della realtà artistica; la madre di Ida è una caricatura, la madre del morto una furia implacabile, che non raggiunge nessuna tragicità. Nessuno in questo dramma è veramente vivo, e nessun sentimento è naturale: la parte centrale, la passione postuma di Ida, scoppia troppo improvvisa e impetuosa per poter essere subito creduta. Lo stesso matrimonio è un assurdo, dato il carattere di Ida risoluto ed indipendente, insofferente di qualunque imposizione.

Eppure la concezione era nata tersa e sicura, e certo l'Oriani l'aveva rivestita con la fantasia di tutti i veli dell'arte: ma non la scena era per lui. Gli spiriti degli artisti subiscono talora strane aberrazioni: come mai egli di gusto così squisito non s' accorse della falsità del suo teatro?

La logica della vita ha la stessa ispirazione e la stessa origine di *Vortice,* concepito e scritto quasi contemporaneamente. In tutti e due, in Ida e in Romani, la stessa idea ossessionante, la coscienza della necessità, in tutte e due l'assorbimento assoluto in un proposito balenato di improvviso allo spirito con i caratteri dell' ine-

luttabile, e il conseguente asservimento di tutte le facoltà a quel proposito.

Ma nel romanzo l' artista e l' osservatore si sono fusi, l' analisi e l' intuizione si sono contemperate, la prosa ha potuto seguire tutte le sfumature del pensiero e rendere tutte le immagini, e la figura del protagonista è balzata su integra, come una statua di bronzo, e la passione ha attinto alle profondità più cupe dello spirito, e l'ossessione è diventata spasimo cocente.

Nel dramma nulla di tutto ciò : avendo dovuto procedere per sintesi e per intuizione, l'Oriani si è smarrito, l'anima dei personaggi gli è sfuggita, la persistenza di Ida nella decisione presa improvvisamente sembra un'ostinazione di bambina capricciosa, il suo rimorso cerebrale non ci commuove, le sue ribellioni sono declamatorie. La concezione si è sformata.

Il confronto tra le due opere scaturenti da un'unica origine e di sorte tanto diversa può dare la misura del valore di Oriani drammaturgo.

Ultimo atto, scritto due anni dopo, è ancora peggiore, forse è il più brutto.

Nino, un giovane, ama una donna dissoluta, la moglie di un colonnello in ritiro, ch'era stato il tutore di lui e il migliore amico di suo padre. È nel suo appartamento, a Roma, ha congedato la serva e attende l'amante, con un triste e crudele proposito. La donna ha una chiave della casa, ma egli ha dato la sua alla serva ed ha

scritto al colonnello confessandogli la colpa e l'appuntamento. Egli non ne può più: ha simulato un'assenza per spiare la donna, e ne conosce ora tutta la bassezza: ella aveva sedotto il povero colonnello per farsi sposare, si era offerta a lui, Nino, si era fatta pagare dal vecchio avvocato Lisi, e con quei denari paga ora l'amore di un cavallerizzo del circo Roussin. Tutte queste vergogne egli gitta in faccia alla donna, quando ella viene, annunziandole la delazione al marito. E poichè ella gli aveva consegnato prima la chiave dell'appartamento, ora non ha scampo. Il colonnello sopraggiunge ma non ha nessuno scatto: a Nino, che declama, dice solamente che la sua infamia è più bassa di quella dell'adultera e se ne va con un gesto di disprezzo.

Nino aveva immaginato tutto un dramma: il marito che giudica e che giustizia; e invece tutto è finito pacificamente, e per giunta ora l'amante lo beffa. Egli non ha fatto che uccidere quel povero vecchio, che viveva di amore e di fede nella sua donna. Ma ella farà di più: lo citerà per la restituzione della dote: lo scandalo sarà la sua forza. Nino si sente sopraffatto, avvilito: il processo sarà la morte per il vecchio e il ridicolo per lui: ella non deve farlo. Ma ogni imposizione è vana, ed egli, esasperato, mentre la donna se ne va con un sorriso d' insulto, le spara un colpo di rivoltella, uccidendola. « Non sarà giustizia la mia, ma nemmeno quella che mi condannerà ».

Il dramma questa volta è goffo anche nella trama; la donna è sozza sino all' inverosimile, egli un attore da arena. L'Oriani è ritornato alle prime concezioni, con una brutta inversione. Da cinque anni aveva già scritto *Disfatta* e ora pensava di scrivere *Ombre di occaso* e nell'una e nelle altre domina sovrano lo spirito, e tutte le delicatezze del sentimento, e tutte le altezze del pensiero brillano di luce siderale in un cielo profondo di suggestione e di bellezza. Come mai dunque egli si aspettava la gloria dal teatro? e come si spiega un dramma come *Ultimo atto?* Lo spirito e la mente dell'Oriani si chiudevano davanti alla scena, e la sua ostinazione a voler trionfare dove natura gli aveva negato ogni facoltà gli apriva gli abissi nei quali la sua arte precipitava.

Questa ostinazione gli sciupò nello stesso anno una concezione magnifica: *La figlia di Gianni.*

Giuliana poteva ben essere la sorella spirituale di tutte le altre donne create dall'Oriani, di tutte le delicate creature intorno a cui la sua arte e il suo cuore si indugiavano con tanto amore, Anna, Olga, Bice, Tina. Che figura di anima, umile e sublime, ne sarebbe uscita, solo che la concezione si fosse concretata in un romanzo! E invece l'Oriani volle il dramma. E fu male. Perchè egli non vi fallì qui completamente come nel resto del teatro, ma la bella visione ne rimase offuscata e la figura mutilata.

Nel villaggio di Altena gli operai della fab-

brica Montalti sono in isciopero, e ora, nella notte, uno di essi e due anarchici venuti di fuori vogliono dar fuoco all'opificio. Giuliana l' ha saputo, ed ha il suo segreto pensiero al proposito.

Giuliana è una povera delicata fanciulla, che fa la lavandaia e col proprio lavoro campa la famiglia, specialmente ora che lo sciopero ha sospeso la paga del padre. Sono in cinque nella famiglia; lei, il nonno, il padre e due bambini. La mamma era morta di dolore molti anni prima, e in casa era stata sostituita dall'amante del padre, ora morta anche lei. I due bambini erano figli della matrigna, ma ella, nella sua ingenua bontà, li amava e curava lo stesso. « I bambini sono sempre nostri, perchè li amiamo ».

Ella vuole far fallire l'attentato. Il signor Ugo Montalti è tanto buono: non ha fatto che del bene, sempre, agli operai, i quali, se sono ora in isciopero, lo sono solamente perchè a Gabbiate si era fatto così. E poi il signor Ugo era tanto infelice e non meritava quella sorte: la moglie gli era fuggita via con un ufficiale ed egli le aveva restituito la dote; la madre non voleva impegnare nella fabbrica il proprio capitale e la fabbrica era vecchia e prossima al fallimento. E poi e poi, c'era un'altra cosa ancora: una inconfessata tenerezza, che la faceva arrossire e palpitare, e le aveva fatto rifiutare la mano di un giovane operaio. Si erano incontrati più di una volta con il signor Ugo: una volta che ella tornava dal fiume le era caduta la cesta di mano

dalla confusione; un'altra volta ella era andata dalla contessa e gli era stata vicino. Bisognava salvarlo.

E la sera, quando il padre ha finto d'andare a letto, per poter poi uscirne indisturbato, ella va dal padrone e lo avvisa del pericolo, e il pericolo così è scongiurato: i due anarchici vengono sorpresi nell' atto criminoso ed arrestati, l'altro del paese, Maso, riesce a fuggire.

Ma Gianni, il padre, la scaccia; ella è stata la spia dei suoi compagni, e Giuliana si rifugia presso Menica, l'ortolana di Ugo; e lì il padrone va a cercarla, e le dice che è bella e che il suo cuore le è tanto vicino.

Poi, a casa di lui, il giorno dopo, quando già gli operai hanno deciso di riprendere il lavoro, egli, che si sente già rovinato e vuole andare lontano, le rivela il suo amore e la prega di partire con lui.

No, ella non può; ella è nata per soffrire e per sacrificarsi, come la sua povera mamma; gli vuol bene ma deve restare accanto alla sua croce; gli sarà sempre fedele, ma da lontano: la figlia di Gianni, un'umile lavandaia, non può essere sua; prima o poi egli si accorgerebbe della differenza. Il cuore, sì, può essere lo stesso, ma non basta.

Ma fuori, nella strada, c' è Maso in agguato, che la raggiunge appena ella esce, e l' uccide. E così la riportano moribonda ad Ugo. « Son tornata per sempre.... », dice al suo amore.

Che magnifico tema per l'arte di Oriani! Egli sta ora esplorando anime umili, con quella segreta simpatia che i cuori buoni hanno per tutte le sofferenze: non passerà un anno ed egli darà alla letteratura un capolavoro: *Olocausto*. V' è forse più verità in questi spiriti semplici, che vivono ignorati tra il popolo e si spengono in un oscuro sacrificio, che è tante volte sublime, che nelle anime nutrite di dottrina.

Ma non il dramma ci voleva; la scena ha sciupato un capolavoro. Tutta la concezione è in quell'amore silenzioso di Giuliana, che sa sacrificarsi, ma che si vuole mantenere puro, così, semplicemente, perchè l' anima detta così. Eppure proprio quell' amore e la tenera ammirazione di Ugo sono resi con le peggiori scene: ella vi perde il fascino della fresca ingenuità popolare, tutta la poesia della sua inesperienza: parla troppo e troppo alto: ella era una povera operaia innamorata, trepidante e confusa del suo stesso segreto, e tale doveva rimanere, e tale invece non rimane: parole poche e semplici, atteggiamenti più che eloquenza, silenzio più che parole: questo ci voleva. Le prime scene sono perfette: Giuliana ci vive improvvisamente davanti, di tutta la sua vita: quando è vicina a Ugo si trasforma, e noi non sappiamo più riconoscerla; perde ogni originalità e ogni seduzione.

Ugo le parla subito del suo amore: eppure non ci aveva mai pensato. Ella lo ha salvato: la gratitudine diventa improvvisamente passione,

ma senza un trapasso, senza una giustificazione. Egli parla come un collegiale romantico.

E anche tutto il tipo di Ugo è comune: è il signore di istinti e tendenze democratiche, onesto, lavoratore, un po' ingenuo, sognatore.

Le discussioni in casa Montalti sono cattedratiche e prolisse: i tipi quelli soliti, le parti distribuite in modo che ciascuno rappresenti una idea o un partito, come nello scritto: *Cristo alla festa di Purim;* la contessa, la consueta figura di madre, che troviamo in tutte le opere dell'Oriani.

Di bello il dramma non ha che le scene secondarie in casa di Gianni; e, magnifica, la concezione. Ma ci voleva il romanzo.

L'invincibile è una tragedia in prosa tutta intessuta su una trama complicata come ai tempi del vecchio romanticismo; è un'opera che mira all'effetto, d' intreccio più che di passione, nonostante la palese pretesa dell'Autore di far della psicologia, di indagare il nascere e lo svolgersi e il precipitare di un'ossessione nell'anima del protagonista. Sembra quasi un dramma poliziesco, con gli stessi colpi di scena, con lo studio dell' inaspettato, quasi dell' inverosimile.

La curiosità dello spettatore è tenuta viva solo da ciò: la tragedia intima del protagonista da sola non sarebbe sufficiente a reggere l'opera.

Non v' è nessuna originalità nè di tema nè di svolgimento: il tema è antico quanto il mondo,

e preso di peso da un'opera altrui, lo svolgimento fiacco e prolisso.

Ruggero è andato ad assistere una vecchia zia paterna, che lo ha istituito erede: la zia è morta, ed egli ritorna quasi ricco, ma con un peso nuovo e insopportabile nel cuore.

Suo padre è morto tanti anni fa, assassinato, e il delitto è ancora avvolto nel mistero: la vedova si è risposata col conte Edmondo Donati, che ha condotto in casa una nipote, Luciana, un angelo di fanciulla, che ora è fidanzata al giovine, figlia di un fratello del conte, di Armando Donati.

La vecchia zia è morta com'era vissuta, con il dolore di non poter vendicare il diletto suo fratello ucciso e con un terribile sospetto sugli autori del misfatto: e quel dolore ella lasciò con l'altra eredità al nipote, senza rivelargli il sospetto.

Ruggero ritorna affranto: chi ha ucciso suo padre? Ecco tutto il dramma. Ma anche la sua anima è attraversata da un dubbio orribile: egli ha letto tutte le lettere del padre alla zia, e in esse ha sentito gemere l'anima paterna di dolore e di gelosia. Il padre era geloso di Edmondo, pur credendo impeccabile la moglie. E se veramente fosse stato il conte Donati ad ucciderlo per amore della donna a cui sapeva di non poter arrivare che con le giuste nozze? Ma non lui, non lui direttamente: il mandante egli doveva essere stato, perchè l'assassino, che il portiere, il

giorno del delitto, aveva visto entrare ed uscire tranquillamente dallo studio, aveva agito con troppa sicurezza e sangue freddo, sicuro della sua irriconoscibilità. La vittima era stata uccisa con un colpo di martello, uno solo, alla tempia, mentre apriva la lettera che colui gli aveva presentato. Chi dunque era stato il mandatario?

Tutti i discorsi più accesi di violenza non avevano determinato nessun turbamento palese nel conte; ma un giorno che Ruggero aveva la febbre alta e fingeva di dormire, lo aveva visto avvicinarsi furtivo alla valigetta in cui erano racchiuse le lettere dell'ucciso, e tentare di aprirla. Ma Ruggero gli aveva spalancato improvvisamente gli occhi in faccia e la cosa era finita là. Ma i sospetti erano aumentati.

Ora è Luciana stessa a scoprire, inconsciamente, l'orribile mistero. Ella era figlia di un fratello di Edmondo, che tutti credevano morto, annegato volontariamente nel Tevere per dissesti finanziari. Invece egli si era salvato e Luciana lo sapeva. Era ritornato a casa qualche volta, ma un giorno la fanciulla, dopo una di quelle visite, aveva trovato la mamma svenuta e poi il padre era partito improvvisamente per l'America. Lo zio Edmondo aveva mandato del denaro, che la mamma non aveva voluto ricevere: poi la povera donna era morta raccomandando alla figlia di non parlare mai del padre e di non andar mai dallo zio.

Il delitto è stato ormai ricostruito: l'assassino

è stato il padre di Luciana per incarico di Edmondo.

Alcune fortunate circostanze faranno confessare il reo.

Armando è tornato dall'America e pretende ancora del denaro, e il conte, prossimo al fallimento per la crisi edilizia, non ne ha ed è in ansie. La marchesa, che non sa dell'assassinio e ignora perciò il ricatto che Armando vuol fare, ma che è addolorata della preoccupazione del marito, ricorre per la somma a Ruggero. E Ruggero acconsente: riceverà lui l' emigrato e gli consegnerà il denaro. L' imminenza della rivelazione lo agita tutto. Armando viene ed entra nel salottino, mentre la porta d'uscita è guardata da Beppe, un contadino fedele della casa. E lì, investito da domande e da minacce, confessa il delitto. Luciana appare sulla soglia e fa per buttarsi nelle braccia del padre, ma Ruggero la respinge con un urlo: « No: l'assassino di mio padre ».

Armando è andato via, libero, ma anche Luciana ha abbandonata la casa, rifugiandosi presso una zia materna. Il vuoto si fa intorno al protagonista. Pure egli deve andare fino in fondo. Nel colloquio breve e concitato col conte questi non nega più: espierà, ha un vizio cardiaco, che gli lascia ancora poco di vita; potrà affrettare se è necessario. Non basta, non basta: Ruggero deve ucciderlo nei suoi affetti più cari; dirà tutto alla madre. Ma quando la contessa

sopraggiunge, Edmondo, che ha indietreggiato sino alla porta, va a bere una fialetta di morfina; e quando Ruggero sta per pronunziare le prime parole rivelatrici, ricompare, pallido, stravolto, con la bottiglietta vuota in mano. La contessa capisce quello che ha fatto ed accorre a lui, amorosamente, « Luciana tornerà quando non ci sarò più. Non parlate di me. La morte cancella.... Ma io ti ho amata più di tutti », egli dice morendo, e la donna gli si stringe addosso amorosamente, chiamandolo per nome, scuotendolo, per ridargli la vita che fugge.

In cospetto di quella morte e di quel dolore, Ruggero non può più nulla rivelare: « Avrà dunque vinto anche morendo », egli esclama desolatamente.

La trama di questo dramma è la stessa del romanzo *André Cornelis* di Paolo Bourget: eguale il fatto, simile l'analisi: « il y avait à Paris un homme qui amait la femme de son ami le plus intime.... Cet ami s'aperçut de cet amour et il commença d'en souffrir. Il devint jaloux, quoiqu'il ne doutât point de la pureté du coeur de sa femme.... L' homme qui lui portait ainsi ombrage s' aperçut de cette jalousie. Il comprit que la maison allait lui être fermée. Il savait, lui, de son côté, que la femme dont il était amoreux ne s'abasserait jamais jusqu'à prendre un amant.... Et voici le plan qu'il osa concevoir: il avait un frère, quelque part, au loin, un infâme qui passait pour mort.... Il s'avisa que ce frère était

un instrument tout trouvé pour se débaresser de l'ami qui gênait sa passion.... Il fit venir le misérable, secrétement.... Quelques mois après, le mari était assassiné dans un guet-apens par ce frère, qui échappait à la justice. L' ami félon épousait celle qu'il aimait, presque aussitôt.... C'est aujourd' hui un homme de monde, riche, honoré, à qui sa pure et sainte femme a voué un culte de tendresse et de respect.... ».

Ma l'assassino ritorna dall'America e minaccia un ricatto, e il figlio della vittima, Andrea, va a trovarlo, e gli strappa la confessione. E quando fa confessare anche il fratello e chiede l' immediato suicidio, quegli lo supplica di non dare questo grave dolore alla donna, che ne morrebbe: tanto, pochi mesi gli restano di vita, egli è condannato dall'antico male, pietà per lei. Ma Andrea, nell'ossessione della vendetta, lo uccide lui, e quegli morendo ha ancora la forza di scrivere su un foglio: « Pardon, Marie. Je souffrais trop. J'ai voulu en finir ». Così l'ultimo suo pensiero era stato per la donna diletta, la quale nulla avrebbe mai saputo del delitto. Come e perchè rivelarle più il triste segreto? Egli moriva, ma era ancora il vincitore.

Come nel dramma di Oriani.

Alcuni particolari sono diversi: l'Oriani vi aggiunse Luciana, Beppe, l'amico Ottavio, mutò le circostanze dell' assassinio e il luogo della confessione, rincrudì il modo della vendetta; ma il resto è identico: fatto ed analisi. Il dramma

non è che una riduzione peggiorata di un romanzo non bello.

Perchè l'Oriani discese a tanto? Caduti gli altri drammi, volle forse mettere a prova il gusto del pubblico, rifacendo un complicato racconto francese, che aveva goduto di un largo successo quindici anni prima? Era il sarcasmo di uno scrittore potente, che disprezzava il pubblico, il quale non aveva capito nulla della sua arte più vera, o l'estremo tentativo di chi vuole ad ogni costo arrivare alla notorietà? Certo questo fu il dramma che resse di più sulle scene.

Noi non giudichiamo: l' integrità del carattere e l'altezza dell' ingegno dell'Oriani ci vietano di pensare ai piccoli espedienti; ma i motivi di un'azione sono spesso insondabili nelle profondità segrete dell'animo e della volontà.

Ma l'*Invincibile* fallisce anche per difetti intimi: esso voleva essere una tragedia d'anima, e non riuscì che a drammatizzare l'azione. « Il dolore rimane inintelligibile per chi non lo sente, una tragedia non è che un caso per coloro che ne sono fuori », dice Ruggero. Ma l' arte dello scrittore doveva appunto rendere palese e tragico quel dolore, e a ciò l'Oriani non riesce. Anche la trama di un romanzo altrui poteva diventare arte strettamente e originalmente personale, e il plagio avrebbe perduto ogni valore e ogni importanza; ma anche se dimentichiamo l'opera del Bourget, non riusciremo a gustare il dramma dell'Oriani.

In questo tempo il teatro l'occupò tutto: *Olocausto* era stato e sarà l'ultimo romanzo suo; dopo non scriverà che qualche novella, articoli e *La rivolta ideale*. Per quattro anni, dalla fine del '901 al '905, la sua attività è assorbita dai drammi; in soli sei mesi del '903 ne compose tre: *Momo, L'abisso, Gli ultimi barbari.*

Negli intervalli si rivolge al giornale.

È come una frenesia che l' ha preso: sembra riprodursi la smania dei primi anni. Pare che le grandi concezioni si siano esaurite nel suo spirito, o che voglia combattere l' ultima sua battaglia, mettendosi a contatto diretto col pubblico, al quale coi libri non era mai arrivato: teatro e giornale, quindi; la stessa *Rivolta ideale* sembra fatta di articoli per un quotidiano, mentre *Oro Incenso Mirra,* pubblicato nel 1905, risale a molti anni prima.

Dopo l'*Invincibile, Momo*: il primo era stato applaudito, e il consenso del pubblico, anche attraverso le accuse e le censure della critica, gli riapriva le porte della speranza per quest'altro dramma e per quelli che sarebbero venuti dopo; la trama dell'*Invincibile* era stata presa dal Bourget, per *Momo* si servirà di altre reminiscenze, di *Pane altrui,* del Turghenieff; quello era stato magnificamente interpretato dal Novelli, per questo egli cercherà lo stesso ausilio d' interpretazione. Ma la fortuna non gli arrise che un'altra volta sola, con *Gli ultimi barbari.*

Momo era stato il primo e nello stesso tempo

l'ultimo del '903, perchè, cominciato prima degli altri, fu completato l'ultimo, essendogli balenati, durante la composizione, altri drammi, i quali gli si imposero tanto allo spirito che dovè scriverli subito. Le tre concezioni vivono perciò quasi contemporaneamente e sembrerebbero dover formare un blocco, o almeno avere delle rassomiglianze; invece sono dissimili di tono, di forma, di contenuto, di valore. *Momo* è il peggiore, nell' *Abisso* v' è qualche forte incisione, *Gli ultimi barbari* sono il lavoro più organico e meglio pensato e sentito.

Momo è il servitore di casa Sacchi. Da giovane è stato l'amante della signora ed è il padre della padroncina, Niny, una delicata figurina di 18 anni, spensierata, ingenua, che la mamma vuol dare in isposa ad Ugo Roberti, un marchese spiantato, giocatore e dissoluto. La famiglia vive, ora, in una campagna di Perugia, e la mamma, la signora Adele, è bruciata dal desiderio di ritornare a Roma, dove ella aveva avuto i suoi molteplici amori e dove aveva sperperato la sua dote. Le nozze di Niny le farebbero raggiungere questo sogno, che non le dà pace.

Ugo ed una zia marchesa sono ospiti alla villa; è tutto un inganno per innamorare Niny, la quale è come un uccellino, sempre in trilli e saltellante, che cadrà facilmente nella pania, semplice com' è.

Ma Momo sorveglia: e poichè il signor Antonio, il padre legittimo, non ha la forza di op-

porsi veramente al matrimonio, contrastandovi solo col peso di un' inerzia, che lo allontana da ogni decisione, egli, il servitore, il padre vero, impedirà le nozze, a qualunque costo.

E in un momento in cui sorprende Ugo a baciare la mano di Niny, che gliela ha abbandonata fidente, felice, egli provoca un risentimento qualunque di lui, lo insulta, si lascia frustare sul viso, atterrandolo subito dopo e minacciandolo di morte se egli non lasci immediatamente la casa, rinunziando alla dote, alla fanciulla, all'amicizia della famiglia. Ugo, impaurito, parte precipitosamente, ma dalla stazione più vicina telegrafa a Niny: « Mi scusi se sono partito così: non avrei potuto farlo diversamente: papà mi ha negato la sua mano ».

Il dispaccio insolente non deve esser conosciuto dal signor Antonio; Momo ne è atterrito. E intanto Niny lo vuol mostrare, perchè non sa nulla della verità. Ma le parole di Momo, che vuol scongiurare il pericolo, gliela fanno intravedere, a mezzo. È stato Momo solo a scacciarlo: ma perchè? con quale diritto? Ecco: perchè egli le vuol bene più di tutti; l' ha vista nascere, è solo al mondo e non ha altri affetti. Se involontariamente è stato per lei l'occasione di un'ingiuria, se ne andrà, ove lei lo voglia.

Niny gli sorride e gli dà la mano. — Vieni, — gli dice. — Non posso ancora — risponde Momo, piangendo di tenerezza e di commozione. — Bisogna che per qualche momento non la vegga....

vada lei, dica che, fra poco, Momo verrà a prendere gli ordini.

La figura del protagonista ha contorni precisi e la sua passione è viva sulla scena. Ma qualche ombra del dramma l'offusca: perchè un cuore come il suo, tutto tenerezza per Niny e amore per Adele, ma nello stesso tempo capace di tutte le ribellioni, non potrebbe soffrire in silenzio l'obbrobrio della donna che si dà a mille altri sotto i suoi occhi, e lo fa ridiscendere ancora al di sotto del primitivo livello di servitore, comandandolo e disprezzandolo. La verità artistica e psicologica ne soffre. Come ne soffre pure quando improvvisamente Niny alla penultima scena diventa ironica e crudele con Momo, a cui la lunga consuetudine di vita l' ha legata con vincoli di affetto, che sono, senza parere, veramente filiali. Momo, commentando il dispaccio di Ugo, dice: « .... ha voluto da vigliacco frustare anche lei, dire che sono il padrone, che dispongo di tutto ». Allora Niny si ribella: « Anche di me ?... tu mio padre! », ed ha quasi un ghigno d' ironia. No: è una stonatura: Niny non era così; ella avrebbe potuto piangere di vergogna o di felicità, ma diventar fredda od ironica, no. Il suo atteggiamento è falso.

Qualche scena e qualche personaggio sono affatto inutili: Amedeo, il castaldo, e la sua storia e i suoi conti, per esempio.

Niny è tracciata con pochi tocchi, ma sicuri; le altre figure sono senza vita e senza origina-

lità. E tutte quasi, anche le principali, erano una nostra antica conoscenza, son morti che risorgono, larve che assumono altra veste e altro ufficio. Erano apparse in *No,* quasi identiche. Il signor Antonio è il conte Monteno, il marchese Ugo riproduce il conte Alidosi, la marchesa zia rifà una caricatura: la marchesa di Renzuno, Niny è il ritratto di Jela, e lo stesso Momo rassomiglia per qualche tratto a Giovanni. Le ripetizioni son tanto evidenti per chi conosce le due opere o abbia letto questo studio, che è inutile rilevarle minutamente. Tutte poi sono eccessive, rigide, uniformi; non rappresentano che un vizio o una virtù: l'umanità vi è ridotta di almeno quattro quinti.

L'Oriani non sapeva creare più o almeno perdeva ogni originalità tutte le volte che scriveva pel teatro. E se qualche figura appariva ancora al suo spirito nello splendore di una luce nuova, la visione dileguava subito dopo.

Così per *L'abisso.*

Nel quale la protagonista, senz' essere complessa, assume di volta in volta un aspetto nuovo, quasi una metamorfosi, ingiustificata e ingiustificabile. Sembra che l'autore ne abbia voluto schizzare la figura a più riprese, tentando vari disegni frettolosamente, nella smania di tracciare quello che gli soddisfacesse, e che poi abbia riunito insieme tali tentativi, illudendosi di comporre con essi il ritratto vero o disperato di riuscire alla verosimiglianza.

Nel primo atto Liliana Marchi è una delle tante signore che vivono di visite, di pranzi e di ricevimenti, e si trova improvvisamente sbalzata in pieno dramma. Il marito, direttore di una fabbrica, ha mantenuto la casa in un lusso superiore alle sue forze, ed ha avuto inoltre una costosa relazione con la moglie del suo contabile. L' imminenza di un controllo ai libri annunzia e fa precipitare la catastrofe: il marito non era che un ladro e l'arresto e il processo sono inevitabili. Però il principale è innamorato di lei, e quando c' è l'amore.... « Una donna come te sa imporsi: basta un sorriso.... che dopo non è niente », le dice il marito.

Al secondo atto ella è un' altra donna. Ha salvato il marito, ch' è scappato, e s' è poi data per vendetta al padrone, al vecchio signor Cesare, di cui è divenuta la mantenuta. Ma la vergogna l'umilia davanti a se stessa. La bambina, che ha avuto dalle nozze, è in campagna e non verrà ad assistere allo spettacolo della sua prostituzione, ma nello stesso tempo ella s' è innamorata di un giovane musicista, Arturo, e l' ha voluto e l' ha avuto. Ora non è più la vendetta: è la donna che ha rotto per sempre i vincoli con la società, ch' è sola col suo cuore e i suoi sensi. E Arturo la vuole tutta per sè. E così lei lascia la ricca casa e va ad abitare una misera stanzetta, a dozzina presso la signora Rosina, una buona donna del popolo. Ora è lei che mantiene l'amante, lavorando da sarta. La miseria s' in-

sinua nella sua vita, e con la miseria il disamore.

Gli ultimi due atti narrano il suo martirio. Arturo, invece della gloria dei grandi teatri, ha avuto la direzione di un' orchestrina di un caffè-concerto, ed è diventato l' amante di una vecchia e brutta canzonettista, per la quale spende quel poco che guadagna. Il marito di Liliana è morto, ma Arturo non l' ha voluta sposare.

Ora Luciani, un vecchio amico di lei, giornalista e critico, procura al giovane una scrittura per l'America, e la partenza è imminente. Liliana si sente spezzare il cuore alla notizia, ma le lacrime non riparano a nulla.

Dopo la partenza, Luciani è l'amico buono, l'angelo consolatore. Egli andrà a prendere la bambina, Nelly, e la riporterà alla madre; poi.... vivranno tutti e tre insieme. « La sera, a questo tavolo, voi accendete la lampada, e io vengo spesso a vedervi tutti e due. Pranzeremo insieme: io vado a dormire altrove, perchè rincaso tardi; c' è mestiere, vizio, imbecillità forse. In tre saremo quasi ricchi.... Aspettatemi dunque. La bambina entrerà qui sorridendo: forse la vita è buona, se i bambini le sorridono ».

Il dramma è frammentario nell'azione e nei personaggi: il carattere di Liliana non si coglie nè all' inizio nè alla conclusione, è contraddittorio senz'essere complesso, multiplo senza riuscire a comporsi mai ad unità. E la falsa luce, in cui è vista la protagonista, si riverbera su

tutto il dramma, in cui non vivono veramente che due sole creature, figure secondarie nell'azione: Giannina, la cameriera, e Luciani, il vecchio scettico, che, tra tutte le corruzioni del mestiere, ha saputo serbare intatta la profonda e nascosta bontà del cuore. Il resto è convenzionale e comune: la concezione è senza originalità, l' esecuzione fiacca, la tecnica imperfetta; l' interesse resta alla superficie.

Gli ultimi barbari incatenano di più l'attenzione del lettore per una forza più intrinseca di quella dell'*Abisso* e dell'*Invincibile*: per lo stile e per i caratteri rudi e precisi. Non v' è nessuna passione profonda, c' è ancora del convenzionale e una tal quale aria romantica, che s' insinua pur tra le ferocie e le violenze dello sfondo, ma nell' insieme è un dramma tecnicamente ben condotto e la creazione dei caratteri è sicura.

Nanna è la moglie di Matteo, un carbonaio che ha quasi 25 anni più di lei, e vive sul monte Falduna in una capanna con la suocera, una vecchia arcigna e feroce, e il figliuoletto Toto. Il marito viene quando può. Ella è stata amata, tanto tempo fa, da Bastiano, che non era potuto diventar suo marito, perchè era povero, e si era fatto soldato per lei. Nanna ne serba ancora il dolce ricordo: con lui sarebbe stata felice, forse, mentre ora non lo è, accanto a Matteo rude e vecchio, e la suocera violenta e cattiva.

Fiore di grano,
lei era una biondina e lui un bruno
e adesso l'amor mio com' è lontano!

Ella è sola e canticchia. Il marito è ora lontano, al bosco, e la vecchia è uscita col piccolo a munger la vacca. A sera verrà Baldo, il bandito, a desinar con loro.

Un sibilo lungo, acuto la scuote; agitata, si precipita alla finestra, ed ecco sulla porta compare Bastiano. Ella è felice e sgomenta. Ma perchè ritornare? perchè volerla perdere? c' è tanto pericolo...! No: egli ha visto uscire tutti, e aveva bisogno di rivederla, di dirle che le vuole ancora tanto bene. « Ti voglio più bene che a mamma ». Anche lei, anche lei, ma bisognava non tornare.

Una canzone cantata da fuori entra nella stanza. Nanna è esterrefatta dall'orrore: è Tonio, il fratello di Matteo. Ella spinge Bastiano, smaniando, nella sua camera. Tonio è venuto a riempire la zucca di vino, ma trova sola la cognata e non se ne vuole andare. Tenta di penetrare in camera per prendere del denaro, ma Nanna le si para dinanzi atterrita. Ma un altro pensiero egli ha: la donna gli piace, tanto, da tanto tempo, ed è sola. Che importa che sia di suo fratello? ella mette l'odore del basilico nelle lenzuola. Nanna è trepidante e impaurita, Tonio tenta ghermirla. Ma al grido di lei Bastiano compare sulla porta: « Tu, vigliacco! », dice a Tonio. Ma questi prende il sopravvento, diventa

sarcastico, freddo, minaccioso: perchè Bastiano era lì, nascosto? L' altro è convulso: ognuno prende la sua strada.

Matteo ritorna con Tonio, torvo, scuro. Manda il fratello a pagare l'acconto sulle legna, e resta solo con le donne; poi manda la madre a chiamar Bastiano. Bastiano viene: la spiegazione tra i due è breve, tragica, violenta. Nanna vuole parlare, e Matteo glielo impedisce, la spinge in cantina, ve la chiude dentro. — Mi hai chiamato per ammazzarmi, — dice Bastiano. No, Matteo non vuol essere un assassino: si batteranno con le scuri; egli le ha pronte, le prende, le gitta sul tavolo.

Da fuori non ritorna che Matteo, pallido, con l'accetta insanguinata. — Lo hai ucciso, — dice Nanna, — tu, assassino! — Il tuo moroso. — Era quell'altro, Tonio. —

La donna abbandona la casa, piena di orrore.

— Nanna non può aver detto la bugia: le credi tu? — domanda Bastiano alla madre. La vecchia annuisce silenziosamente. La sorte è questa: doveva accadere così; egli si darà alla macchia, come suo padre. — Mamma, dice uscendo, di' a quell'altro che vada lontano, lontano. —

Il breve dramma, rapido, sanguinoso, ha tutta l'evidenza di un quadro. Ha il sapore dell'arte del Verga, ma è più rigido, più rosso, più violento. Sono figure tozze, dure, tutte d'un pezzo: un piccolo mondo brigantesco alquanto esagerato. Gli affetti scoppiano violenti, improvvisi,

annebbiando o sopprimendo immediatamente la ragione. Solo Nanna è figura più completamente umana, a chioroscuri, con tinte molli; una figurina silenziosa, sognante la felicità intravista e perduta prima di averla raggiunta, quasi estranea alla sua casa. Da qual suo fondo oscuro e inconfessato di desideri e di sogni l'Oriani traeva queste delicate creature di sofferenza e di poesia?

Pure, il dramma, che a prima lettura o a prima rappresentazione impressiona incredibilmente, non è nè profondo nè completo: è un dramma di Grand Guignol, ad effetto: lo sfondo rosso cupo della tela fa risaltare tutte le figure, velandone i difetti; la creazione manca di pieghevolezza, di umanità; i tipi sanno un po' di convenzione e di scuola.

Ma lo stile è quello orianesco, d'un vigore e d'una potenza, che inutilmente si cercherebbero nel resto del teatro.

In *Sul limite* esperimenterà ancora con successo quella prosa poetica e suggestiva, che rendono tanto cara la *Disfatta*, ma chiuderà il suo teatro con una tragedia opaca nello stile e assurda nelle scene.

Con *Dina* volle riprodurre il motivo euripideo della Fedra, ma il terribile argomento lo sopraffece, ed egli vi si smarrì. Indarno nella sesta scena del primo atto dice che nè Euripide nè Racine seppero toccare il fondo di quella passione e che il loro fu solamente il primo tenta-

tivo d'arte di scoprire un cuore di donna, che sanguina e brucia, solitario e maledetto; indarno, poichè il suo tentativo, di tanto posteriore, restò al di sotto di quello antico.

Già per un'altra sua concezione, per quella di San Francesco di *Sul pedale,* egli aveva avuto parole consimili: « di tutti i ritratti del Serafico, aveva detto un giorno al Carducci nella libreria Zanichelli, quando già *Bicicletta* era sotto i torchi, il migliore a me pare ancora quello di Dante, ma nemmeno Dante è sceso fino alle ultime luminose profondità di quell'anima ».

Ma del Santo del dolore egli aveva sentito veramente bruciare come una fiamma l' immensa carità umana e aveva potuto cantarne la profonda significazione in alcune tra le sue più belle pagine, perchè egli poteva accogliere nella propria anima tutta la luce che s'irradiava da quella di San Francesco, ma del tragico amore di Fedra invano egli avrebbe tentato di esplorare le rosse e dolorose profondità, poichè il suo spirito era orientato verso altre passioni.

Dina, chiusa nella disperazione del suo amore, vittima del suo tormento, straniera nella casa che l'ospitava, avrebbe potuto grandeggiare sulla scena nell' orrore di una tragicità senza confronti; invece è una figura dimezzata, assorbita più nella declamazione che nello spasimo della sua passione, violenta nell'orgoglio di una sincerità che supera i limiti umani, e che la fa sorella di tutte le altre creature innaturali della

prima arte dell'Oriani, falsa nella maggior parte degli atteggiamenti. Attorno le stanno figure senz'anima, senza vita, quasi senza scopo.

Dina, una maestrina che la pietà di una contadina, Anna, aveva allevata ed educata, dopo che la madre l'aveva abbandonta, è stata sposata da un vecchio signore, Luigi Montani, che se n'era invaghito durante una ispezione alle scuole. Luigi ha due figli, Lisa e Mario: Lisa, un folletto, tutta gaiezza e ingenuità, già innamorata di uno studente, Mario un artista, pittore per passione, giovane e dissoluto. Dina ne è perdutamente innamorata.

Il giovane si dovrà battere per una prostituta, Nelly, ma la donna forse è un pretesto; il rivale si rifiuta però al duello, finchè egli non saldi un debito di giuoco. E poichè il padre è irremovibile, Dina fornisce lei la somma, di nascosto.

Nel duello Mario è ferito e resta lungamente infermo. Dina, che sino allora aveva lottato e vinto se stessa, ora s' è perduta a vederlo così sofferente. « Ricordi? » gli dice un giorno. « Avevi una febbre alta, gli occhi ti ardevano d'una luce d' incendio, e Lisa uscì. Uno spasimo ti stringeva la testa, te la sollevai: tu mi afferrasti la mano e la copristi di baci singhiozzando ». Ella ha capito che anche Mario le vuol bene e che s' è sprofondato nei vizi per sfuggire alla passione.

Ora, convalescente, egli abita nel suo studio ed è venuto a trovarlo Nelly, che Dina sorprende

e scaccia, insultandola e minacciandola col frustino. La scena è decisiva, perchè ella, che s'è lasciata vincere da quell' impeto di gelosia, è costretta a confessare il suo amore.

Mario ne è accasciato: partirà, farà un lungo viaggio in Oriente. Mentre gli altri fanno i preparativi per la campagna, egli fa quelli per la partenza. Dina invano tenta trattenerlo: il pensiero che egli possa partire con Nelly l'esaspera. Farà qualunque pazzia pur di impedirlo, anche quella di dir tutto al marito. E in un momento di disperazione, quando Mario è più che mai ostinato al viaggio davanti al padre, che cerca dissuaderlo, ella confessa. Dopo, vuole abbandonare la casa. Ma Luigi l'arresta: lo scandalo sarebbe enorme. Fra poco Lisa andrà sposa; allora ella potrà pure andare, se lo vorrà. Tutto si spezza intorno: la confessione è stata inutile; Mario partirà lo stesso, solo, ma partirà. Dina resta nella casa del marito, al quale non la legano più che rapporti di semplice amicizia. E lentamente declina. Due anni sono passati: Lisa è già sposa e felice, ella irrimediabilmente malata. Ha chiamato Mario, da Atene, per vederlo l'ultima volta e poi sparire. Andrà lontano, a espiare la colpa non commessa. Ma quando egli è venuto e le ha detto che sì, che anche in lui quell'amore ha bruciato tutta l'anima, ella, felice per un istante, si risente più sola e più desolata. « Non mi ha mai amata. La sua passione non è come la mia: non ha sentito davanti a

me, così come sono, che bisognava prendermi tra le braccia anche per un attimo solo, e fuggire! Ha paura: di che?». — «Torna fra un'ora, dice ad Anna, ho bisogno di star qui sola». — «Per pensare». — «A nessuno, a nessuno. Sono sola, tu pure sei già lontana. Va, va».

Quando lo spirito è arrivato a sentire davvero la solitudine intorno, senza più speranza, non resta che morire. E Dina si uccide, avvelenandosi.

La tragedia non ha bello che quest'ultimo atto, in cui gli attori riescono veramente a far sentire la loro anima. Dina, tanto falsa negli altri atti, nel ripiego puerile di commentare la *Fedra* di Racine per far sentire il proprio amore a Mario, nella scena volgare e disgustosa contro Nelly, nell' inutile orgoglio di una confessione assurda, è invece qui completamente vera ed umana. Ferita a morte dalla sua stessa passione, ripiegata sul suo stesso dolore, ancora assorta nel suo sogno, non desidera che un solo momento di felicità: rivedere il suo amore. Dopo, partirà per sempre. Ma quando Mario viene ella sente, nella delicata sua sensibilità di donna e di amante, che ogni sogno è distrutto, che la passione di lui non è come la sua. E allora inutile diventa la partenza, inutile la vita. Anche lontano avrebbe potuto vivere, solo che sapesse un altro cuore attanagliato nello stesso tormento: ma così no. Sua madre era morta scacciata sulla scala dell'amante, ed era morta di amore. Forse

era destino: ella si sente fuori dell'anima di Mario, disperatamente sola, per sempre, e, come la mamma, muore del suo stesso martirio.

In quest'ultimo atto ella è improvvisamente grande; ha ripreso la sua più vera personalità, ha vissuto e fatto rivivere la vita della sua anima.

Non paragonatela alla Fedra dell'*Ippolito*: il paragone sarebbe assurdo. Dina è donna del nostro secolo, dolorante di tutta la morbosa femminilità moderna, e la sua tragedia avrebbe potuto essere più grande di quella antica, se tutto il lavoro fosse stato all'altezza dell'ultima parte, perchè il dramma nasce e si esaurisce nell'anima, potente, lancinante, più che Euripide, sebbene il più vicino a noi dei tragici greci, non potesse dare, perchè ancora nella sua concezione, come in quella generale greca, il fato esteriorizza necessariamente il tragico.

Ma sventuratamente il lavoro nel suo insieme fallì. Pare che l'Oriani non abbia saputo vivere il suo dramma che alla fine: lo stesso Luigi, che, colpito a morte dall' inattesa rivelazione, non ha la forza di allontanarsi dalla sua donna, che rappresenta l'unica ragione del suo vivere, e Mario che confessa la sua triste passione, pigliano colore anch'essi solo nelle ultime scene, Luigi dalla fine del terzo atto, Mario solamente all'ultimo, essendo negli altri contradditorio e superficiale.

Anna è figura scialba, Gianni Mosti, il fat-

tore, è un di più, come Amedeo Nofri di *Momo,* in cui v'è una scena parallela, Don Francesco Luciani, il medico Valenti, il pittore Belloni, sono espedienti di scena; Nelly è condotta su una traccia romantica e comune, Lisa sola sembra avere una sua originalità, ma senza gran merito, perchè il suo tipo è facile e usuale nelle opere dell'Oriani, e riproduce Jela di *No* e Niny di *Momo.*

Qui l'Oriani non diede vita a nessun suo sogno, non animò nessuno della sua passione, non prestò ad alcuno la propria tragedia, e forse per questo non riuscì. In questi ultimi anni egli non sapeva che parlare dei suoi dolori. Qualche sua voce prestò al pittore Vico Belloni, che come lui aveva sofferto della propria madre, e, non avendo potuto credere alla prima donna, non aveva creduto più ad alcuna altra, e portava nell'anima la sconsolatezza d' uno scetticismo spremuto dai dolori della vita. Ma quegli è figura secondaria nel dramma.

Invece diede tutta la propria anima a Giovanni Sforza di *Sul limite,* la nobiltà e l'angoscia del proprio spirito, l'altezza dell' intelletto, la tragedia della sua sorte umana.

Giovanni Sforza a 45 anni si sente finito: ha sposato, tanti anni fa, una lavandaia, una buona povera donna, Maria, che l'adora, ma che gli è come una catena al piede, ed ha adottato una fanciulla, Nice, che gli allegra un po' la casa. È un grande scrittore quasi sconosciuto, al ter-

mine della sua carriera, irrimediabilmente perduto nella sua miseria e nell' integrità del suo carattere. Ha abbandonato l' università, gli hanno offerto la candidatura al Parlamento ed ha rifiutato, non accetta soccorsi da alcuno. Ma, oltre che la scontrosità del carattere e l'orgoglio della miseria e la fatalità che pesa sulla sua sorte di scrittore, una passione segreta lo inchioda nel villaggio in cui vive sulla riviera di Genova: un amore inconfessato per la contessina Emma Ruggeri, una sua scolara, che l'ama anche lei e cerca attrarlo nel vortice della propria passione. Ecco il dramma.

La contessina è quasi libera, perchè il padre è morto, suicida, e la madre, conducente ancora, benchè vecchia, una vita sregolata, non la lega con alcun vincolo; è libera e spregiudicata, tanto da accettare, quasi, la proposta di Luciano Del Drago, che le offre di fuggire sul proprio *yacht* nella libertà del mare.

Ella non può restare nella sua casa, che scende ogni giorno più con la degradazione della madre, che ora vuol sposare il proprio cameriere. Giovanni non la vuole, dunque meglio andar via, con Luciano, che prostituirsi l' anima in quel fango che sale.

E una sera, in cui ella è rimasta sola con Del Drago, dice quasi di sì, e quando Giovanni viene e dice ancora di no al suo amore che prega, ella fa il segnale convenuto. È così che Giovanni si tradisce: rinunziare, vivere soffrendo accanto a

quella donna, questa poteva essere ancora una pena sopportabile, ma vedersela portar via, così, dal primo venuto, in una fuga ignobile, no. L'improvviso pericolo lo perde: egli corre, pazzo di gelosia e di amore, scaccia Del Drago, ritorna su, tra le braccia di lei, per sempre.

È passato del tempo. Maria, la moglie, la povera lavandaia, si è sentita perduta per sempre nel cuore di lui e abbandona la casa con Nice: ritornerà al suo borgo di montagna. « Se vado via, dice ad Emma, è per aiutarlo: non posso fare di più.... Se un giorno sarà sòlo, ritornerò senza una parola su quello ch' è accaduto.... Io ho sacrificato quel poco che ero: lei faccia come ho fatto io, e potrà forse ottenere quello che io non ho potuto.... Vada avanti lei, e lo aiuti a cavarsi di qui, a diventare quello che deve diventare. Se riesce, io perdono anche adesso ».

Così la povera donna, nella sua umiltà, s'eleva al di sopra di tutti e due, del marito e di Emma, di quelli che le hanno distrutto la felicità.

Ma non qui si conclude il dramma. L'Oriani ha voluto andare oltre ed ha rovinato una mirabile concezione.

Emma è madre, ma quando lo confessa a Giovanni, questi, in un primo impeto di diffidenza e di spavento, grida, quasi in un urlo: « Ma è impossibile, lo sai ».

Ogni ulteriore spiegazione non vale più: egli non diffidava, il suo grido era partito dalla sua più profonda angoscia. « Gittare un bambino in

questa tragedia della vita: no, piuttosto essere cieco ». « Sei vile, sei vile », gli urla sul viso la donna esasperata. « Vattene dunque, ti scaccio ».

« La mia vita è arrivata al limite supremo, deve assurgere o sprofondarsi », aveva detto prima, pensando alla maternità che le tremava nelle viscere: era quello il limite, o diventare la donna del suo amore o restare sola per sempre. Assurgere o sprofondarsi: assurgere non poteva, perchè la vita è nella vita comune, nella legge di tutti, ed ella aveva voluto violentarne i limiti, e perciò sprofondava.

Dimenticate quest'ultima parte: forzate voi, con la vostra fantasia, l'arte dell'Oriani, immaginate conclusa la tragedia con la terza scena del quarto atto, quando Emma dice a Maria, che se ne va abbracciando rassegnata il suo triste destino: « Perdono, perdono », o pensate diversa, comunque sia, ma diversa la fine di questa tragedia, e avrete un'opera da collocare accanto a *Disfatta*.

Ma è più un' opera da leggersi, come un romanzo, che non da rappresentarsi a teatro, dove la lunghezza e la monotonia di certe scene, i contrasti tra la sentimentalità un po' romantica di alcuni tratti e la crudezza di parecchie situazioni, l'audacia di qualche carattere ne pregiudicano necessariamente il successo.

Ogni volta che potè mettere nelle sue creature la sua passione e i suoi dolori, l'Oriani vide elevarsi stupendamente la sua arte.

Giovanni Sforza è l'Oriani: è un grande scrittore presso che ignoto, inchiodato alla croce del suo martirio per sempre in una vecchia casa, tra gente che non lo comprende; ha scritto *Il viaggio ideale*, lavora tuttora senza che la tragedia della sua vita riesca a spezzarlo; come lui, sostiene Proudhon contro Marx, come lui vive solo di pensiero; non ha alcuno nè tra i vivi nè tra i morti, e una sola grande speranza nel cuore: l' immortalità. « Morto, rivivrò in una pagina bella come un paesaggio, profonda e trasparente come un cielo ». A differenza di lui, è preso dalla passione, ma pensa, come l'Oriani, che coloro che amano davvero non chiedono nulla perchè non vi è nulla da ottenere anche se fosse tutto concesso, ed ha orrore della paternità: dare un figlio al tragico mistero della vita è il più grande delitto, che nessuno può assolvere. Gesù accettò forse di esser padre?

Pensieri, immagini, affetti di tutti gli altri libri ritornano qui, in questa tragedia che è, e potrebbe essere ancor meglio, tragedia dello spirito. L'Oriani si è trasfuso quasi in tutti i protagonisti dei suoi lavori, ma con Giovanni Sforza ha fatto il suo ritratto. E forse per questo, per questa aderenza perfetta, il tipo è riuscito in alcuni punti torbido e contradditorio, perchè l'Oriani non ebbe la possibilità di ripensare fantasticamente la sua passione, ricreando se stesso nell'opera d'arte, come gli era venuto fatto per De Nittis di *Disfatta*.

Le ultime scene uccidono artisticamente e Giovanni e Emma: scoppiano improvvise, ingiustificate, ingiustificabili, rompendo l' unità del dramma e dei caratteri, senza una ragione di arte, senza un motivo psicologico.

Emma è viva ed intiera, originale quanto le migliori altre creazioni dell'Oriani; Del Drago resta sminuito solo nella scena finale del terzo atto, al di là degli spettatori, nella strada che non si vede, perchè il suo temperamento avrebbe dovuto portare ad una soluzione diversa da quella che l' autore lascia supporre nell' urto con Giovanni; Teresa è la solita donna del popolo, affezionata alla casa in cui serve da tanti anni, come quelle di *Disfatta,* come quella dell'*Abisso*; Vanda è la consueta madre snaturata e corrotta di tutti gli altri libri. Per Maria l'Oriani ha dovuto certo guardare intorno a sè e ritrarre dal vero, ma poi si lasciò prendere la mano dal sentimento, e le prestò una sensibilità e una nobiltà di cuore e una tal quale elevatezza di pensiero, che mal si accordano con la figura qual' è presentata al primo atto.

C'è anche un personaggio quasi muto, Berto, il cameriere, l' amante di Vanda, ma gli altri si muovono e parlano intorno a lui in modo che egli ne risalta. L'Oriani aveva un' arte speciale per rendere i tipi così.

Nel complesso, *Sul limite,* ritoccato nella tecnica, ridotto nelle proporzioni, modificato in qualche punto, troncato a quella scena terza

dell' ultimo atto, che abbiamo additata, avrebbe fatto vincere all'Oriani una delle sue grandi battaglie, quella del teatro, nel quale non potè mai riuscire completamente.

Ogni suo dramma, anche se vi piaccia, vi lascia scontenti e dubbiosi: c' è sempre qualche lacuna, delle ridondanze, delle contraddizioni, dei difetti di esecuzione o di concezione, che guastano ogni buon effetto. Anche in questa tragedia, in cui la prosa è cristallina e bella quanto quella delle migliori opere, lo stesso dialogo non è mai agile, appesantito da discussioni e da analisi, che sulla scena mal si sopportano.

Pure, avremmo preferito che il teatro dell'Oriani si fosse chiuso con essa. Invece, appena levata la mano da *Sul limite,* si accinse a una nuova tragedia, *Incredulità,* e la scrisse in quattro giorni. E il teatro si chiuse come s' era iniziato: con un orribile dramma.

Fu l' anno della morte: l'Oriani non lavorava più di lena. In quei primi giorni di giugno del 1909 dovè non solo scrivere ma anche pensare l' ultimo atto della sua migliore tragedia, perchè quelle quattro scene finali non valgono più dell' ultimo dramma e si staccano completamente dalla concezione generale del lavoro.

Il paragone col *Sì,* da cui la tragedia è stata tratta, potrebbe, forse, spiegare molte cose.

Con *Incredulità* torniamo alle crudezze di *Ultimo atto,* alla retorica della *Logica della vita.* Eppure l' idea che la informa non era brutta, e

lo spasimo, che dentro vi si contorce, avrebbe potuto far gridare di orrore la pietà dei lettori, se l' arte dell'Oriani l'avesse soccorso. Invece, questa tragedia in un atto, che chiude la sua operosità letteraria, è riuscita la peggiore.

Siamo all' imminenza di un duello. Roberto Contarini dovrà battersi, nel pomeriggio, con Giorgio Missori. La madre ne è disperata: come impedire lo scontro? Non è un duello, è un orribile delitto. Roberto non sa: ha cercato un pretesto qualunque, un pretesto di donne per insultare, per uccidere forse, perchè da venti anni odia quell' uomo, che è stato l' amante della madre e la rovina della casa. All' odio l' ha educato Marianna, la cameriera, che aveva amato con tutta la sua passione, in silenzio, inutilmente. il padre di lui, e l' aveva sostenuto nelle sue braccia moribondo e ne aveva raccolto le estreme parole: « È Missori che mi ha costretto a suicidarmi: dillo a Roberto quando sarà grande ». Ed ella glielo ha detto ora, perchè l' odio gli avvampi più forte e vendichi, finalmente, il suicida.

Tutte queste cose ella grida a Silvia, la madre, ergendosi allo stesso livello di lei, dandole del tu.

« Egli non vuole battersi », dice più tardi alla madre Roberto, che ha saputo che Missori è venuto poco prima in casa. « Non può, non può », risponde Silvia quasi in un urlo. Non può, perchè egli è il padre di Roberto. « No, non è vero, grida il figlio, tu menti anche adesso. Lui! lo sento nella mia anima che non è vero: non ti

credo, menti; ed assassini così mio padre una seconda volta ». « È finita, è finita », singhiozza Silvia.

Ma il misfatto non deve compiersi: la donna metterà tra loro due la sua morte, e però beve il veleno. « Alle mie ultime parole puoi credere », dice morendo. No, la tragedia va oltre quel breve dramma. « Tu hai espiato, povera morta!... lo dirò a lui prima che cominci il duello. Come diventa grande la morte quando l' anima l' ha voluta! ».

Questo breve violento dramma non si può giudicare dal solo argomento: bisogna leggerlo. L'Oriani aveva saputo trovare un grande motivo tragico, ma non riuscì a svilupparlo: lo stile lo appesantì, le scene lo deturparono, i caratteri lo falsarono. I caratteri! non ve ne sono nemmeno: l' anima resta nelle parole, la sofferenza nel sottinteso del tema.

Roberto non è che una creatura di Marianna, odia col suo odio, parla con la violenza di lei, non crede perchè quella non vuole, uccide per istigazione. Nè Marianna è figura intera: ha l' anima di una serva, ma parla come una signora, ha saputo formare un uomo, Roberto, modellandogli l' anima su quella del morto, ha capito tutto il dramma di venti anni prima, quando era più difficile indovinare, e non sente ora la verità di quest' altra morte, e continua a spingere all' eccidio. È una furia cieca, che però l' autore non voleva così. La scena in cui ella

si alza improvvisamente insultando la padrona è ripugnante.

Silvia è fatta sul solito stampo, e non mette conto parlarne. Lui, Missori, nel breve dialogo con l' antica amante per deprecare il duello, è tutt' altro uomo da quello che i fuggevoli accenni nel resto del lavoro facevano indovinare, così che a volta a volta appare come un assassino perfido e calcolatore e un ignobile libertino, che arriva sino a contendere al figlio una sgualdrina, Nice, introdotta anch' essa, inutilmente, nell' opera con una scena sguaiata e volgare.

Così questa concezione, inizialmente potente, si impaludò in un terreno putrido, malsano, orrido, infangandosi e imbruttendosi, e sarebbe forse carità filiale lasciare la tragedia per sempre inedita.

L'Oriani, abbiamo detto, non dominò il teatro; pure si sente, qua e là, il battito vigoroso di un'ala possente; ma nessuna opera toccò la perfezione. *Sul limite* è la più spirituale, *La figlia di Gianni* la concezione più larga, più piena, *Gli ultimi barbari* raggiungono il meglio che egli seppe fare nella tecnica teatrale.

Ma tutte e undici le produzioni, dal monologo di *Ombre d' occaso* a quest' ultima tragedia *Incredulità,* potrebbero senza danno essere eliminate dall' elenco delle opere dell'Oriani, perchè la sua fama non diminuirebbe di nulla, di nulla essendosi accresciuta con esse.

Egli si lagnava negli ultimi anni di non poter

scrivere gli ultimi suoi drammi, nonostante che li avesse vivi davanti agli occhi, perchè la tragedia familiare e quella sua più grave di scrittore misconosciuto lo avevano spezzato. E forse era così: quando le pensava solamente, la fantasia gli componeva in armonia d' arte tutte le figure e gli contemperava tutte le passioni; era la sua anima che prestava a tutte le sue creature il suo proprio mondo; ma poi, quando quelle concezioni si dovevano tradurre in tipi e scene e parole, l' ispirazione gli veniva meno.

Egli non si dovè mai render conto di questa sua manchevolezza, se lo stesso anno della morte, quando tutte le sue opere migliori erano già conosciute, all'annunzio che il Croce stava per pubblicare un saggio sulla sua arte, protestava da lontano, appellandosi ai suoi lavori teatrali, che erano rimasti inediti, e che erano, secondo lui, tanta parte della sua personalità artistica.

L'ORIANI COME STORICO

La figura dell'Oriani storico.

Nei giudizi sull'Oriani i maggiori contrasti si accesero sulla sua opera storica. Dall' insulto più volgare si trascorse alla glorificazione più intransigente, ed egli passò a volta a volta per un meschino plagiario e per un geniale ricostruttore di tutte le vicende d' Italia.

Le violenze polemiche non angustiarono lui vivo, ma si abbatterono sulla sua memoria con ingiustificata acredine.

I giudizi non debbono essere opera d' amore o di rancore; l'Oriani va studiato serenamente, nei suoi propositi, che stanno a base della sua opera, e nei risultati effettivi, che quest'opera riuscì a conseguire. La passione di storico non fu nell'Oriani un' improvvisazione per opportunità di scrittore, che vuole formarsi una fama: gli studi storici erano un suo antico amore, e ad essi egli aveva dato sin dalla giovinezza tutti i suoi entusiasmi e tutto il suo ingegno. Da *Quartetto* a *Fuochi di Bivacco* i suoi libri rigurgitano di sintesi e di giudizi storici.

Certo egli non fu uno storico di professione, perchè nè la sua attività si restrinse entro quella

disciplina, nè fu ricercatore diretto e paziente di carte e di documenti. Egli fu un lettore, più che uno studioso, in questo campo, ma un lettore acuto, cui la poderosa memoria aiutava a ritenere tutti i fatti, tra i quali la sua intelligenza e il fine senso storico dovevano ricercare i fili della continuità, i legami, le cause, i fini. Perchè quello che ebbe potente l'Oriani fu appunto il senso storico, l'intelligenza dei fatti, l'attitudine alle grandi sintesi, e se qualche volta la fantasia gli prese le redini, spezzandogli, in un'improvvisa fuga, la rigidezza scientifica e turbandogli l'equilibrio e la serenità dei giudizi, è che l'arte pigliava in lui il sopravvento. Ma più spesso egli seppe frenare il lirismo, che faceva impeto nel suo spirito, e disciplinare l'indagine e rendere severa la ricostruzione.

Egli non fu un filosofo, perchè non ebbe nessun sistema e non esplorò compiutamente nessun lato e non approfondì nessuno dei grandi problemi dello spirito, ma ebbe la mente aperta ad accogliere i risultati di tutte le indagini e sentì vivamente il tormento di tutti i misteri in cui il pensiero si dibatte da millenni. Non fu un filosofo e non poteva esserlo, perchè il suo animo naufragava più facilmente e più spesso nel fascino dell'ignoto che la sua mente non cercasse di penetrarlo, perchè fu temperamento mistico e poetico, che intuiva le verità, ma le viveva più che discuterle e dichiararle, ma nella sua vita e nella sua fede nei grandi ideali guardava a quelle verità

come ai fari del suo cammino spirituale, e di esse illuminava tutte le sue interpretazioni.

Egli fu essenzialmente un artista, ma con l'abito dello storico e del filosofo, e perciò le sue ricostruzioni della vita dei popoli sono creazioni artistiche, ma nutrite e sorrette da una profonda e severa meditazione di tutti i problemi.

L'Oriani ebbe grande, felicissima la capacità di immergersi con tutta la fantasia e tutta la mente nella corrente della storia, di rivivere le vite dei singoli e le vite delle moltitudini, di resuscitare tutti i morti, richiamandoli d'improvviso al dramma della loro esistenza, riaccendendo le loro passioni e tutte le luci del loro ideale, di ritrovare i motivi ed i fini. Egli seppe richiamare a nuova vita il passato, facendolo presente, e il presente seppe spingere con la fantasia nelle lontananze della storia, per poterlo guardare e giudicare senza livori e senza debolezze. La *Lotta politica,* che racchiude circa quindici secoli di storia, è quasi un dramma dell'età nostra; *La rivolta ideale* e *Fuochi di bivacco,* che agitano i problemi della nostra vita attuale, hanno tale potenza e serenità di visione, che sembrano lavori di ricostruzione di secoli già compiuti e chiari nella nostra coscienza più che libri di polemica e di battaglia. Egli seppe drammatizzare la storia, ridare cioè a ciascuna persona e a ciascun avvenimento la sua viva sostanza reale, e la grande massa dei fatti, di tutti, pic-

coli e grandi, seppe rendere serrata, vedendo in essa tutta la vita.

Se nell' abbozzo di storia universale, che è contenuto nella prima parte di *Matrimonio,* il dato storico di fatto è ancora guardato da un punto di vista preconcetto, come manifestazione di un ordinamento ideale dell' universo e di uno svolgimento logico della storia del mondo, nelle opere posteriori, da *Fino a Dogali* sino agli articoli sparsi nei vari giornali, egli si liberò completamente da ogni falsa idea di filosofia della storia.

Perchè la grande gloria dell'Oriani è primamente quella di aver saputo raggiungere la piena originalità, che nel suo spirito si dibatteva già dagli anni della prima giovinezza tra le oppressioni dei ricordi di scuola e di ambiente. Ammiratore fervido di Hegel, egli si lasciò influenzare anche dalle sue dottrine erronee solo nei primi lavori, ma più tardi ritrovò la sua indipendenza anche di fronte a questo, che egli considerava lo spirito più alto del suo secolo, conservando di lui solamente la parte vitale, la dialettica nel metodo e il senso dialettico della vita.

Giuseppe Ferrari era da lui considerato come il più grande storico d' Italia, ed egli ne derivò formule, pensieri, immagini, giudizi, quando trovò che essi coincidevano con una verità e col suo pensiero, ma se ne distaccò nell'indirizzo generale, perchè ebbe sempre di mira i fatti e le loro ragioni immanenti, e la storia gli apparve sem-

pre come opera dello spirito, mentre il Ferrari, più erudito ma meno imparziale e più arbitrario nel trattare i fenomeni storici, che volle sempre piegare all' astrattezza di alcune sue formule politiche, andò ricercando un unico principio che dominasse tutta la congerie dei fatti di tutta la storia d' Italia, perdendosi dietro un problema, qualunque soluzione del quale gli doveva fatalmente falsare l' interpretazione di epoche e di istituti (« L'histoire italienne est donc organique, constitutionelle, autant et plus que celle de la diète germanique, ou de la monarchie française, ou du parlament anglais, et si elle permet à des milliers de consuls, de podestats, de secretaires, de tyrans, se seigneurs et de condottieri de multiplier les rébellions et les péripéties, c' est que, dans sa grandeur, elle permet aussi de résumer leur travail dans les deux chefs de la chrétienté »).

Come nell' arte, così anche nella storiografia egli seppe essere veramente se stesso, originale e profondo; ma la coscienza della sua originalità non gli impedì di assumere da altri argomenti e visioni, quando credè che l' assoluta verità avesse in quelli affondato le sue radici, senza però che tali derivazioni possano in nulla diminuire la geniale libertà di giudizio, che fu una delle caratteristiche del suo spirito, e fare di lui un plagiario e un imitatore, perchè la parte veramente tratta da opere altrui è minima di fronte alla grande ricchezza originale dei suoi scritti, e per-

chè anche quella parte diventò il più delle volte sostanza sua, così che nella totalità dell' opera trovò il pieno diritto di cittadinanza.

Egli ripensò filosoficamente la storia: non che vi vedesse l' attuazione di alcun disegno prestabilito, nè il regno della grazia, nè l'attuazione di alcun altro pensiero divino, e non la lotta di forze mitiche contrastanti, ma non vi vide nemmeno uno svolgimento arbitrario di semplici energie individuali, ma nella storia, attraverso l'enorme groviglio dei fatti e nella loro piena considerazione, egli ricercò i legami ideali e con essi ricostruì e spiegò le epoche e gli avvenimenti.

Lo studio dell'Hegel e l' amore per la sua dottrina lo avevano distolto per sempre da tutte le altre concezioni filosofiche, e così la sua storia fu salva da ogni aberrazione e da ogni angustia della scuola materialistica e scuole derivate e del metodo naturalistico. La storia era per lui scienza di un sistema nel quale i fatti derivano dalle idee e si compiono coll' assorbimento di tutte le passioni, ma quella derivazione coincide con lo stesso processo della vita per cui le forze brute quasi sempre soccombono di fronte alle esigenze e alle energie dello spirito, e non è per nulla deduzione a priori da categorie, e quel sistema, che egli voleva trattato scientificamente, non è che la continuità che si rivela nelle grandi linee della vita dell' umanità.

Indubbiamente nella storia dominano delle grandi correnti ideali, per cui essa ha una chia-

rezza « davanti a cui si dissipano gli equivoci della politica », ma quelle correnti sono solamente centrali e percorrono il loro cammino attraverso tutta una fitta rete di errori, di dubbi, di ritorni, di contraddizioni, perchè gli interessi ideali dell' umanità sono contrastati ad ogni ora dagli interessi minori e divergenti dei singoli uomini, e il passo è quasi sempre aperto mediante la violenza e la strage. Nessuna fatalità storica nel senso comune ed antico della parola, perchè vi domina nel suo più alto significato la libertà, ma appunto perchè libertà e non arbitrio, e la libertà di ciascuno è chiusa entro i limiti della necessità di tutti, la storia prosegue attraverso tutti gli errori e i contrasti il suo cammino ideale. Nè l' interesse nè alcuna fisionomia o carattere individuale può veramente mutare il corso degli avvenimenti. La stessa morale privata non può essere trasportata nell' azione storica. Anche il Machiavelli aveva negato ciò, ma al contrario di lui, che non convertiva in alcuna affermazione la propria negazione, l'Oriani dichiarò che la storia e la politica debbono avere una loro moralità, che non può essere nè artificiosa nè contingente, non legata al fenomeno, ma ferreamente segnata dalla fatalità di ciascuno istituto, e limitata ed orientata verso l' umanità, che è il soggetto della storia. Uomini singoli ed umanità hanno ciascuno la propria morale, che è sempre ugualmente vera, e l' antagonismo apparente delle due morali nella vita si concilierà nella

storia, perchè uomo e umanità non possono essere diversi.

La spregiudicatezza del Machiavelli diventa in Oriani l' idea di una necessità storica, la visione limitata dell' uno si allarga straordinariamente nell' altro, il tipo, ricavato da un ritratto e portato a modello, come nel *Principe*, nei *Discorsi*, nelle opere minori del Machiavelli, è ucciso nel giudizio dell'Oriani, che non guarderà a nessun uomo, come a tale che possa da solo per la sola forza del suo genio e della sua volontà imprimere il corso agli avvenimenti, perchè per lui la storia non può mai assommarsi nelle mani di un individuo, il quale non potrà in nessun tempo impersonare la fatalità di un istituto. L'Oriani migliora il Machiavelli, su cui ha la grande superiorità di una maggiore intelligenza dei fatti storici e di una più profonda attitudine filosofica.

Nell'Oriani sono chiarissimi due concetti, che metteranno le sue indagini all' altezza della conquistata coscienza della storia con le ultime dottrine: quella di svolgimento e l' altro della logica delle cose. Nessun'epoca rappresenta mai veramente e totalmente un regresso nella storia, perchè sempre ognuna per qualche elemento prosegue quella catena centrale, che s' allunga dal passato e legherà l' avvenire, e della quale ciascun anello è una stazione sempre più avanzata per la civiltà, e tutti gli avvenimenti hanno una loro ragione e una loro forza intrinseca, che determineranno in grandissima parte gli avveni-

menti posteriori. La storia dell'Oriani è così. Nella sua opera spesso si vedrà ricordata la fatalità storica, ma essa non è il fato esterno tiranno, agente dal di fuori, dispoticamente, nella storia, nè una ragione immanente ma predeterminata; essa è invece l' essenza stessa di ogni avvenimento storico, è una forza viva operante dall' interno, generantesi col fatto stesso come sua ragione, e che quindi spinge fatalmente alle sue logiche conseguenze. La fatalità storica nell'Oriani non è quindi che la logica di ciascun fatto e di ciascun istituto nel suo reale svolgimento.

Talvolta, sì, però, questa fatalità, così rettamente intesa, diventa anche nell'Oriani troppo rigida, e allora si esteriorizza e diventa meccanica e falsa, non consentendo diversioni, accidenti, incidentalità, annullando l' imprevisto e l' illogico, che hanno pur la loro parte d' impero nella vita, dove l' imprevisto significa libertà e l' illogico non la mancanza di logica, che è discendenza e processo causale e non può mai in un certo senso mancare, ma ubbidienza a forze laterali, concomitanti, incidenti, che si distaccano dalla ragione principale di una serie di avvenimenti o di un istituto. Ma si può forse dire che quando egli si lascia trascinare dalla forza di un argomento, originariamente esatto, sino all' errore di alcune conseguenze, saltando a piè pari sulla realtà dei fatti per seguire solo il filo del ragionamento, allora è più in lui una derivazione da altri che un frutto spontaneo della

sua concezione. L' astrattezza, da cui allora si lascia illudere e guidare, non è che un inganno dovuto all' imitazione di alcuni suoi autori, e le formule, che pigliano il posto dei fatti, la deduzione logica in luogo dell' osservazione diretta dei fenomeni; la negligenza di alcuni stadi dello sviluppo storico sono più che suoi di Vico, che confuse talvolta categorie e fatti e a quelle chiese la ragione e la spiegazione di questi, sono di Hegel, che voleva costruita una storia a priori, sono di Ferrari, che fa oscillare tutta la massa enorme delle rivoluzioni tra due principii, il guelfo e il ghibellino (« Les révolutions italiennes, se succédant au nombre de sept mille depuis l'an mil jusq'à Luther, ne sont qu'une longue déduction des deux partis se renouvelant et se surpassant sans cesse), ed eleva al di sopra di tutti i fatti, come loro tiranna invincibile, la fatalità (« La fatalité, voilà le principe qui régne sur les pensées des hommes et sur les choses de ce mond, la déesse de toutes les révolutions républicaines ou dynastiques »).

Ma per ventura, questi miscugli di filosofia e di storia, per cui la storia perdeva la sua autonomia e ogni verità, e la filosofia si degradava in false applicazioni, non sono frequenti, perchè su di esse ben presto la sana originalità dell'Oriani pigliava il sopravvento, e l' idea cessava di essere la predeterminatrice dei fatti, per diventarne la guida e qualche volta l' essenza.

Gli avvenimenti hanno una loro ragione parti-

colare e contingente e ne hanno una più profonda e che viene da più lontano: l'Oriani, che è salito «dei secoli sul monte», sa scorgere le epoche nella loro totalità e può cogliere quindi i loro motivi ideali, e perciò dei Comuni dirà, per esempio, che essi debbono dissolvere la vecchia idea imperiale per esaurirsi nella tirannide ed innalzarsi nelle Signorie, e che il papato deve tendere al regno durante tutti i tentativi federalisti, perchè la sua restaurazione è indispensabile al momento storico.

Egli raccoglie di solito i risultati più sicuri delle indagini altrui, si serve di tutti i lavori, non fa citazioni, ma sotto l' apparente facilità del periodo e del giudizio si avverte una preparazione potente e acuta. Le sue interpretazioni sono recise, i suoi giudizi taglienti, le ricerche quasi sempre profonde, le rappresentazioni potenti, la visione storica è sempre grandiosa, tanto che l' errore di alcuni particolari non può spostare l' andamento della grandi linee.

Anch' egli ha le sue idee politiche, ma invece di farle gravare sull' interpretazione dei fatti storici, falsandoli per la dimostrazione della sua tesi, egli al contrario le fa discendere dalla storia stessa d'Italia.

La quale tendeva all' unità, e nella sanguinosa preparazione secolare, attraverso tutti i necessari errori dell' idea federalista, che informa la maggior parte delle nostre rivoluzioni, e con l'esaurimento di quell' idea, l' unità viene rag-

giunta con la formula transitoria monarchica. Ora la politica italiana non può che tendere all'Africa, non può che essere coloniale.

Dai primi agli ultimi libri, l'Oriani ha inteso sempre così la storia e la fortuna d'Italia, il cui svolgimento si potrebbe condensare in queste semplici linee:

Con la caduta dell'Impero romano d'Occidente sorge il federalismo, che dovrà accompagnare l'Italia sino alla sua unità.

Le invasioni barbariche, confuse e confondenti ogni istituto e ogni rapporto, tolgono ogni stabilità di fisionomia alla storia di quattro o cinque secoli, finchè si solidificano, amalgamandosi sul terreno, dal quale germoglia una nuova flora. Col Comune incomincia la nuova originalità italiana e si fonda l'idea di patria. Il papato resiste vittorioso e glorioso a tutte le scosse. Coll'impero, col papato, coi comuni l'Italia è ancora il centro della nuova civiltà al tramonto del Medio Evo.

Sulla soglia della nuova età essa, invece, sembra indietreggiare nella politica, mutandosi in eco della storia europea e ripetendo le voci di Francia, di Germania, d'Austria, di tutti, mentre s'eleva superbamente colle arti. Il suo federalismo si è arrestato all'ultimo termine, e s'inizia segretamente il periodo dell'unità.

Mentre la Germania s'insanguina nella rivoluzione della Riforma, l'Italia, dalla festa della bellezza, durata tutto il cinquecento, è già tornata

all' azione. Il seicento è l' epoca eroica delle scienze. Il settecento e la rivoluzione francese creano la coscienza civile, l' Italia ritorna nella storia con Napoleone I, che dilata la rivoluzione con due antichi concetti romani : l' universalità imperiale e la democrazia militare. Il federalismo è idealmente cancellato; il trionfo non può essere che l' idea unitaria, così che gli ultimi conati e le ultime rivoluzioni federaliste ne mostreranno l' errore omai superato. L' Italia, presa nell' orbita della rivoluzione francese, ha ricevuto dal suo urto la forza di conglomerarsi politicamente in nazione : l' impero e il papato erano già morti. Nazione, vinte le difficoltà interne, specialmente finanziarie, si volgerà verso la nuova mèta, aprendosi la propria strada nel continente africano.

Da *Fino a Dogali* alla *Lotta politica* non svolgerà che queste linee; nella *Rivolta ideale* e nei *Fuochi di bivacco* traccerà la strada per le nuove fortune d' Italia.

In tutti i suoi libri si trovano, sparsi qua e là, sintesi e giudizi storici, che noi non rintracceremo, limitandoci a parlare di questi quattro, che sono i più significativi.

Fino a Dogali.

Scritto a varie riprese, in quattordici mesi, tra i tormenti di una sinovite, che, immobilizzandogli la persona, gli assommava tutta la vita nell' intelletto, questo libro è il primo in cui l'originalità del pensiero dell'Oriani segni solchi profondi. Di storia aveva già scritto distesamente in *Matrimonio,* ma allora troppo si era lasciato dominare da formule e da preconcetti e dalle dottrine hegeliane di filosofia della storia, così che la sua ricostruzione fu artificiosa, e di tutto il libro il valore vero non l' ebbe che la parte polemica, viva e passionata. Ora, invece, quando ancora non sono passati che pochi mesi da che aveva scritto le ultime pagine di quel volume, ma a distanza da quasi due anni da quando aveva formato la parte storica, egli ha acquistato piena coscienza della storia e vuole compiere come un sondaggio, trattando di problemi particolari, che gli apriranno la via a questioni più gravi e più vaste.

Don Giovanni Verità era morto, e l'Oriani, non avendo potuto pronunciarne l' orazione funebre nella rappresentanza di Casola ai funerali, ne traccia in questo libro la figura.

L'Oriani non scrive mai per il solo diletto di scrivere, nonostante la sete ardente di gloria, che

gli faceva sperare in ogni libro l' immortalità; si sente che i suoi volumi sono nati perchè egli aveva una verità da manifestare, una parola alta da dire, un monito da dare: il suo animo è in continua tensione, affetti e pensieri gli fanno ressa, le visioni vi ondeggiano spontanee, luminose, l'erudizione gli nutre il pensiero di dottrina, il sentimento artistico glielo arricchisce d' immagini. Il suo mondo interiore è di tale ricchezza che ogni libro vi lascia quasi intatta la doviziosa abbondanza; non venti, ma cinquanta volumi avrebbe potuto scrivere, senza che la sua mente si fosse esaurita. L'Oriani è di quei pensatori, nei quali le molte pubblicazioni non sono mai troppe: ogni nuova pagina è una rivelazione. Così per questo libro. L'Oriani lo scrive durante le atroci sofferenze di un male fisico, quando più facile riesce riposare, insieme con le membra indolenzite, anche lo spirito, inseguendo fantasie e fantasmi, rifuggendo dalla realtà in un mondo di sogni, confortandosi con l' arte. L'Oriani, invece, aveva pensato a don Giovanni Verità, perchè a Modigliana avrebbe dovuto parlare di lui, e ora l' immagine del vecchio prete patriota lo assilla. Il pensiero e la necessità di esprimerlo sono più forti del dolore fisico: don Giovanni ha risolto con la sua vita un grande problema, e l'Oriani ha visto quella soluzione e ha bisogno di dirla. E dopo due settimane dalla caduta, quando il ginocchio, gonfio dalla sinovite enorme, gli dà ancora spasimi orribili, egli, che

ha già ripensato la vita del prete, ne scrive lungamente, intramezzando l' analisi con qualche lamento, che il dolore gli strappava a tratti, con qualche ricordo della sua fanciullezza, con qualche descrizione.

Don Giovanni Verità aveva realizzato nella propria vita una delle sintesi più difficili, che nel pensiero si scioglie sempre nei suoi elementi contradditori: « Perchè tutti coloro, che si vantavano di non credere nei dogmi cattolici, ammiravano entusiasticamente in un prete un fatto che centinaia di soldati garibaldini avevano talvolta compiuto in circostanze più difficili? Perchè gli altri, non meno numerosi, che si confessavano cattolici, s' intenerivano all' eroismo di un sacerdote, che salvando Garibaldi aveva disobbedito al papa ed era morto appellandosi a Dio dalla sua autorità? Su quale sentimento idee così discordi convenivano e in quale idea concordavano sentimenti così opposti? ».

Don Giovanni era un semplice: il dramma religioso non l' aveva mai agitato, perchè il suo pensiero non vi poteva arrivare; solo la morale evangelica, dura e semplice, lo aveva colpito. La grandezza di lui è tutta riposta nel cuore: egli arrivava alla verità senza passare per la metafisica, con l' intuito infallibile dell' amore; la rude e ingenua bontà gli fu solo guida. Così egli potè non sentire differenza tra l' eroe di Nazaret e l' eroe di Nizza, e salvare Garibaldi senza tre-

mare in alcun dubbio, e mantenendo la coscienza rivolta, sino alla morte, alla religione di Cristo.

Attorno a questa semplice figura di prete, così ben colta nella sua unità in mezzo alle antitesi apparenti della sua vita e del suo tempo, si allarga un quadro storico che sembra ed è invero sproporzionato all' idea centrale del racconto. Ancora lo squilibrio di *Matrimonio* non si è composto, e le ultime oscillazioni si avvertono in questo scritto, nel quale anche i giudizi e le ricostruzioni risentono di tutte le antinomie e di tutte le formule così care al Ferrari.

Ma il lavoro ha pregi nuovi di forma e di rappresentazione: semplici e drammatiche, profondamente sentite e piene di alta commozione comunicativa sono le pagine della ritirata da Roma, della notte sul monte di Trebbio, della vita di don Giovanni dopo quella notte.

Divagazioni di malato, che cerca nell' attività del pensiero l' oblio di dolori fisici, aveva detto l'Oriani: le sue pagine avrebbero avuto più alto valore biografico per chi un giorno si fosse voluto occupare dello scrittore che non ne avessero per la vita di don Giovanni. E veramente come lavoro storico esse hanno ancora molte lacune e vari errori, e come opera d'arte nessuna organicità e molte sproporzioni; ma di episodi ce n'è quanti se ne vuole, veramente mirabili, e tutto il tono dello scritto rivela il carattere eroico dell'Oriani, mentre l' interpretazione della vita del prete di Modigliana svela, più che l' altezza

d' intelletto, la profonda bontà del cuore dello scrittore.

Dopo *Don Giovanni Verità* e una breve divagazione poetica su *La via Emilia,* per la quale egli era passato, quasi per una reazione, com' egli dice, della vanità offesa dalla caduta, mentre ancora il ginocchio era quasi alle prime cure, in un tramonto pieno di una tristezza grave, dopo una breve divagazione poetica sulla via Emilia, in cui la sua fantasia di scolaro, com' egli dirà venti anni più tardi, cercò troppe orme illustri, tentò un lavoro di gran polso: un saggio sul *Machiavelli.* Lo scrisse in venti giorni, quasi di furia, perchè la lettura dei volumi del Villari e una domanda di amici gli avevano sollevato dentro un tumulto d' impressioni e di pensieri.

Che cosa pensava egli del Machiavelli, « di questa sfinge intorno alla quale si affatica da tanto tempo il pensiero dei dotti, e che mutata in simbolo sinistro esprime pei volghi quanto di più profondamente perfido e serenamente cinico possa essere la natura umana? ». Ecco: Machiavelli non fu mai veramente altro che un pittore della politica. Il duca Valentino l' affascinò e diede la propria forma agli incerti fantasmi che si agitavano nel suo ingegno. Egli non è il maestro ma il letterato di quella politica che descrive.

Artista mirabile, difetta di ogni attitudine all' indagine scientifica: le sue opere, come trattati, sono ben misera cosa, mancano di idea e di metodo, di sostanza e di forma scientifica. La

sua critica non è che una riflessione circoscritta nei fatti storici, e animata dai loro sentimenti. Stato e governo vi sono confusi, la moralità pubblica non è distinta dalla privata, tutta la coscienza politica si riduce alla coscienza dei fatti.

Machiavelli, nè politico nè scienziato nelle varie fortune della sua vita, non poteva trasfondere nei libri un ideale che non aveva, nè rivelare leggi che non aveva trovato; egli non dominò i suoi tempi e non potè quindi diventare il teorico della politica, che indarno si svolgeva sotto i suoi occhi, trascinandolo nella rovina.

Ma era artista potente, e la realtà vivente del suo tempo si trasmutava attraverso la sua fantasia in materia d' arte. *Il Principe,* di nessun valore come trattato scientifico, è un ritratto in cui ogni massima è un lineamento, sul cui sfondo v' è tutto il cinquecento. La sua prosa è una creazione, un miracolo così grande che passa inosservato, mentre la sua fama è legata ad un valore che gli manca.

Questa l' essenza del giudizio dell'Oriani, il quale trova nell' opera del Machiavelli rispecchiata la vita del cinquecento; perciò, egli dirà, i secoli immediatamente posteriori non lo comprenderanno, animati di un' altra coscienza, e il problema morale, che per Machiavelli nell' opera non esisteva, ne rimase il solo, gli altri essendo tutti dileguati coll' ambiente che li aveva prodotti.

Ma quei secoli avranno ragione: l'Oriani non

pensò che l' illusione, che il Machiavelli aveva creato a se stesso, stimandosi teorico e maestro di politica, si riproduceva nei suoi giudici, che nelle opere del segretario fiorentino vedevano dei trattati, e perciò risollevavano il problema morale, che in quelli sembrava presupposto e risoluto. *Il Principe* e gli altri scritti del Machiavelli sono ritratti mirabili, opere d' arte e non di politica, ma la coscienza della creazione artistica, come unica ragione di quei libri, mancò nel loro autore, e perciò non fu avvertita nei secoli seguenti, che ricercavano nelle opere politiche a buon diritto la scienza dello stato. E questa loro inevitabile illusione fu quella che permise che l' opera del Machiavelli, anche destituita, come la vede l'Oriani, d' ogni fondamento e d'ogni valore scientifico, desse l' impulso a due secoli di letteratura politica.

Al Machiavelli mancò la visione sintetica di tutte le forme dello stato e perciò gli sfuggì il vero problema morale; non ebbe pensiero filosofico e perciò gli mancò la comprensione della storia, e insegnò l' imitazione, retrocedendo invece di additare il progresso, di cui non seppe vedere la realtà e la necessità; non fu mente nè alta nè larga, e perciò impersonò tutto l' ideale politico nel primo principe, che gli attanagliò l' immaginazione; ma ciò non di meno avvertì le correnti profonde che s' agitavano sotto tutta la congerie degli avvenimenti e dello scetticismo del cinquecento, e creò la coscienza nazionale (e

ciò, negato dal Ferrari, è in parte ammesso dall'Oriani); ma pure, attraverso i molti errori, intuì qualche grande verità, e la sua stessa personificazione nel Valentino della sua politica, fuori di ogni valore artistico, ha un' altra significazione, quella di aver mostrato che la politica falla al suo scopo finchè s' aggiri tra formule astratte e di scuola, mentre ha da essere invece concretezza, vita, volontà, e questo non vide l'Oriani. Il quale, pur facendo lo studio più acuto della vita e del pensiero del Machiavelli, fu troppo preso dal disegno di distruggere la fama di scienziato per reazione a tutti i libri, che l' avevano troppo lungamente e troppo fortemente proclamata, e s' impedì la visione completamente esatta del pensatore.

Più che un ventennio prima il Ferrari, nel suo *Corso sugli scrittori politici italiani e stranieri,* studiando il Machiavelli come storico e come politico, mirava a ridurre con una minuta analisi « a proporzioni assai modeste le lodi spensieratamente prodigategli dai suoi apologisti », e l'Oriani chiama mirabile quello studio. Su di esso però l'esame dell'Oriani rappresenta un notevole progresso, perchè, mentre il Ferrari aveva fatto esaurire tutto l'ingegno del Machiavelli nell'arte politica e nella scienza storica, facendo perciò apparire le manchevolezze delle sue dottrine come deficienze assolute del pensatore, al quale veniva così negata ogni gloria, l'Oriani ne mette in rilievo la grande potenza artistica e ne compie la

riabilitazione almeno da questo lato. Sarebbe bastato che l'Oriani avesse, tra le macerie dell' edificio, che abbatteva, ricercato ancora un po' con maggiore simpatia, perchè egli, trovandovi e rivelando quello che di vitale il Machiavelli aveva pur creato tra tutte le cose morte delle sue dottrine, avesse veramente detta l' ultima parola sul suo tanto tormentato scrittore.

Pur non di meno la sua critica negativa è la più acuta e la più organica e conseguente che mai sia stata fatta della mentalità e delle opere del Machiavelli, più profonda e più sicura di quella del Ferrari, che alla fine del suo lavoro doveva ridare per altra via ciò che prima aveva tolto, chiamando il Machiavelli « l' uomo più grande della politica italiana » e la sua la « grand' arte che ammaestra tutte le ambizioni », mentre prima, trascinato dall' analisi distruttrice, aveva detto di lui che « non poteva essere migliore come politico di quello che lo fosse come storico », e che come storico aveva falsato tutte le epoche della storia di Firenze, e che, volendo parlare delle passate vicissitudini, aveva parlato di sè e della sua utopia. L'Oriani invece quello che distrugge lo vuol distruggere per sempre. « Poichè d' ogni uomo, per quanto grande, una parte muore, quale è dunque nell' opera del Machiavelli quella che rimane? I suoi *Discorsi* hanno davvero fondato la scienza storica, il suo *Principe* stabilito la scienza politica, le sue *Storie* iniziato il metodo storico?...

Come reazione al medioevale concetto mistico della vita i suoi *Discorsi* non sono che una negazione; all' ipotesi della legge divina Machiavelli sostituisce come verità suprema la realtà effimera del fenomeno. La sua teoria è quindi più angusta e più falsa della precedente. La sua storia non ha perciò altra legge che la gravità d' un fatto, il quale ne sposta o ne schiaccia un altro. La sua legislazione prescinde dal diritto, il suo *Principe* è la soppressione di ogni governo nell' unificazione personale di tutti i poteri. La sola idea che in esso valga è la negazione della moralità privata nell' azione storica: ma negazione impotente, che non si converte in affermazione, trovando quale possa essere la moralità della storia. Machiavelli non sente che l' umanità non può essere diversa dall' uomo; se l' individuo ha una morale, l' umanità deve averne un' altra, e ambedue sono egualmente vere. Il loro antagonismo apparente nella vita dovrà conciliarsi nella storia.... Le sue *Storie* non afferrano nè il concetto del Medioevo nè quello del Rinascimento...; sono una successione di drammi, nei quali la politica è al tempo stesso anima e decorazione.... Predilesse la repubblica quando diventava impossibile, credè al Valentino, che era l' ultima espressione del principe fuso col condottiero, sognò la milizia quando cessava la patria, lo stato mentre mancava ancora la nazione, offrì ai governi futuri la politica dei governi passati, non s' accorse che la religione stava per rin-

novarsi, il diritto per prodursi, la libertà per regnare ».

La negazione dell' ingegno politico del Machiavelli e delle sue qualità di storico non poteva essere più profonda e più incisiva, ma la riabilitazione di lui come artista è altrettanto alta.

Machiavelli è il vero creatore della prosa. « Che se questa gloria di aver fondato e perfezionato nel medesimo tempo la prosa italiana paresse troppo scarsa agli ammiratori del Machiavelli, la gloria di Dante fondatore della poesia non dovrebbe sembrar loro molto maggiore, giacchè tra prosa e poesia la differenza non è poi grande quanto il volgo immagina, essendo entrambe egualmente necessarie alla vita del pensiero nazionale ».

Così si chiude questo saggio intorno al più discusso degli scrittori italiani. L'Oriani vi ha rivelato se stesso, perchè ha saputo con esso dare la misura delle sue concezioni della storia e della politica, del suo acume critico, e, grande, quella della magnifica sensibilità artistica. Qualche manchevolezza d' indagine e qualche ingiustizia di giudizio non tolgono nulla a queste cento mirabili pagine, scritte precipitosamente, tra gli spasimi della sinovite, che smorzandogli quasi tutti i bisogni fisici, gli accendevano la mente, che riusciva a penetrare tutti i segreti del pensiero altrui e a comporre in sintesi tutto il tumulto di fatti e di idee di un nostro grande secolo.

Se lo studio sul Machiavelli contiene in germe

la concezione della storia dell'Oriani e tutto il suo pensiero circa la politica come scienza e come arte, *Dogali*, esprime il suo programma politico e la sua visione dell' Italia futura. L' ultimo libro della *Lotta politica,* molta parte della *Rivolta ideale,* parecchi articoli pubblicati negli ultimi anni ne sono originati.

Il 26 gennaio 1887 Ras Alula aveva distrutto sulle alture di Dogali la colonna De Cristoforis, che marciava verso Saati in soccorso del Maggiore Boretti. I soldati erano stati tutti massacrati, e il capitano Tanturi li aveva visti giacere sul terreno in ordine come fossero allineati. Il colonnello, prima di morire, aveva pensato ai morti e all' Italia lontana: « Presentate le armi! », aveva gridato ai pochi superstiti, che ancora combattevano, e questi avevano ubbidito, salutando, prima di morire, i compagni già caduti e la patria invisibile. L'Oriani ha saputo le notizia dai giornali e gitta in tante pagine di alta commozione il suo grido di dolore e di fede. La viltà della politica italiana ha sbarrato all' Italia le porte dell'Africa, quando tutta la storia premeva contro di esse per forzarle, e votato a sterili stragi l' esercito; ma l' avvenire non può essere distrutto da piccole ignominie e da oscure viltà. Il disonore della sconfitta è stato mutato dall' eroismo della morte sulle alture di Dogali in gloria immortale; l'Africa si aprirà alla civiltà italiana.

Perchè il costante pensiero dell'Oriani è che

quando la storia si allarghi sino al confine della preistoria e vi batta al richiamo, la guerra inevitabile non potrà portare che al suo trionfo.

L' Italia non poteva mancare alla sua missione: raggiunta l' unità nazionale attraverso i dolori di una tragedia millenaria, essa navigherebbe un' altra volta sui mari già suoi, apportatrice di civiltà. Nella fantasia e nel pensiero dell'Oriani è sempre Roma che ritorna, che vuole trionfare ancora col carattere eroico della nostra gente.

Quando tutta la penisola si piegava nello spasimo per la tragedia africana e le madri maledicevano, l'Oriani accendeva tutta la sua fede. Il posto dell' Italia è là, oltre il Mediterraneo, sulle ambe africane.

Il partito nazionalista ne ha raccolto l' alta parola e di lui ha fatto il suo primo eroe: le sue speranze, i suoi rimbrotti, i suoi incitamenti furono riportati sui giornali, ricordati nei discorsi, fatti motto per la guerra imminente; egli diventò il profeta delle fortune d' Italia, e la sua fede una bandiera.

Ma per allora la sua voce non fu ascoltata. E sì che partiva dalle migliori profondità del suo animo e dalle sue più lunghe meditazioni. Egli era un convinto ed un innamorato delle guerre coloniali, perchè attraverso esse egli scorgeva il cammino trionfante della civiltà e provava l' eroismo di un popolo. L' interesse industriale e commerciale, che promuove le colonie, per lui era

un' illusione creata dalla storia, che delle colonie si serviva non già per lo sviluppo di una nazione ma per la creazione di un' altra.

« Le colonie piantate ad immense distanze non furono mai e non sono ancora che stazioni e fari facilitanti alla storia la sua marcia pel mondo ».

Svisava così l' essenza della storia, introducendovi un concetto teologico, che abbandonerà poi nella *Lotta politica,* ma fortificava la sua tesi, che egli sosterrà sino all' ultimo, con tutti gli argomenti, appassionatamente.

Dogali è uno scritto in cui grandeggia uno spirito eroico di altri tempi: forse un po' retorico in alcuni punti, in altri è animato dalla potenza di una poesia epica, che sembra risollevare veramente la nazione ad alti destini.

« In tutti gli eroismi immortalati dalle cronache o consacrati dai poemi la passione è l' anima quando la disperazione non è tutta la forza; nei cinquecento di Dogali l' immobilità della battaglia e della morte provano una coscienza sollevata al di sopra della vita da una di quelle rivelazioni improvvise, che la storia fa nell' animo di un popolo ». Così veramente il battaglione De Cristoforis è immortalato in una grande luce di gloria.

In questo libro l'Oriani si solleva dal suo letto di dolore con tutto lo spirito, tendendo ai cieli più alti, e il suo pensiero sembra una fiammata che s' innalzi improvvisa, avvolgendo e distruggendo tutte le scorie.

Il libro non è che una raccolta di scritti disparati, e gli scritti hanno difetti non lievi: *Don Giovanni Verità* ha un' orditura artificiosa e grave sproporzione di parti, *La Via Emilia* è retorica, *Dogali* sente ancora troppo di declamazione e la sua concezione storica di falso, *Ex imo* non è che un lamento della sfinitezza fisica senza gran valore; *Machiavelli* solo è veramente serrato e potente di critica e di eloquenza.

Ma tutto il libro, nel suo insieme, sembra uno sforzo poderoso dello spirito per sollevarsi al di sopra della materia. La stessa falsità di alcune concezioni vi trova la sua origine e la sua spiegazione, e l' interpretazione della tragedia ne è la prova migliore. « La tragedia non è la morte, ma la morte umana, nella quale lo spirito discende con la coscienza della propria immortalità. La tragedia è nel pensiero umano, che limitato dalla propria umanità sente l' infinito e l'eterno non potendo nella propria forma momentanea essere nè l' uno nè l' altro ».

L'Oriani interpreta la tragedia illuminandola del riflesso della propria anima. E a tutto il libro egli attribuiva un alto valore biografico. E veramente in esso si sente tutto l' eroico del suo carattere: l'Oriani, libero dai viluppi delle piccole noie quotidiane della vita e lontano da ogni contatto col mondo, ha modo di elevarsi per regioni ideali, a cui il suo spirito tendeva irrefrenabilmente come alla propria patria. Egli ubbidisce sempre a bisogni spirituali e il suo interesse

per ogni problema, per ogni idea non è mai vanità di uomo, che tenda a farsi una fama. Egli anelò alla gloria per tanti anni, disperatamente, perchè sentiva che il suo ingegno ve lo destinava, ma non scese per essa di nessun grado la scala altissima della sua dignità, alla quale seppe sacrificare tutto se stesso.

Il suo interesse riguarda sempre l' artista e il pensatore, e perciò nelle sue opere si troverà tanta serietà d' intenti e nel suo animo tanto anelito d' ideali, quanto forse in pochissimi altri tra i sommi della letteratura.

La lotta politica in Italia.

« Il mio libro aspetterà il suo lettore », egli scrisse sulla copertina di quest' opera, su cui lavorò per più di due anni, mettendovi il meglio del suo ingegno e dei suoi studi.

Se la *Lotta politica* chiude, nella maturazione dell' artista, il periodo di transizione, nella storia del suo pensiero rappresenta invece l' alto culmine a cui egli s' innalzò con la sola forza del suo ingegno. La stessa *Rivolta ideale* vi trova la sua lontana origine, perchè, sparsi per i nove libri della *Lotta,* vi sono tutti i germi, che, maturando nel ventennio successivo, si apriranno nelle pagine della *Rivolta*. « Il mio libro aspetterà il suo lettore »: e i lettori vennero, numerosi, ma con essi si alzò pure qualche voce aspra, che volle contendergli la gloria, ma che giovò anch' essa, per la reazione che determinò e per le stesse dure verità che disse.

Nel primo libro e in qualche capitolo del secondo della sua opera storica l'Oriani aveva molto preso dal Ferrari, forse troppo, e non solo materiali grezzi — date, nomi, avvenimenti, che appartengono al patrimonio comune — ma anche giudizi, immagini, sintesi, e aveva preso senza citare la fonte.

Si disse poi che egli non ne facesse un mistero tra gli amici e che anzi lo confessasse aperta-

mente, così come aveva fatto per il Barone Baratelli, che aveva spesso interrogato sui più difficili problemi della nostra storia politica; ma il confessarlo tra amici non era certo dirlo a tutti i lettori, e questo fu sicuramente un torto.

La rivelazione, che se ne fece dopo, lui morto, fu dunque giusta ed opportuna, perchè alla storia del pensiero giova conoscere con esattezza tutte le appartenenze, ma fu anche ingiusta ed eccessiva, quando, uscendo dai limiti modesti di una denuncia di fonti, pretese elevarsi a giudizio generale su tutta l' opera dello scrittore.

Già la parte derivata dal Ferrari per la sua *Lotta* era ben poca cosa di fronte alla gran mole del volume, alla sua originalità, alla profondità del suo pensiero, alla vastità della sua visione, e quella parte riguarda solo il primo libro e qualche capitolo del secondo, cioè poco più che 150 pagine di fronte alle 1129 di tutto il lavoro. E inoltre in quella stessa prima parte le derivazioni se sono numerose non sono grandi nè sempre importanti e qualche volta di nessun valore, e le formule del Ferrari servirono talvolta più ad intorbidare che ad illuminare le concezioni dell'Oriani, più chiare e più originalmente sicure di quelle dell' altro, e tutta quella prima parte è secondaria di fronte al resto, perchè serve solo di rapida sintesi degli avvenimenti anteriori, inutile anche al problema storico che l'Oriani imprendeva a risolvere, e dovuta ad una male intesa unità della storia d' Italia. E infatti in

250 pagine riassume tredici secoli, mentre ad un secolo solo, al diciannovesimo, ne consacra quasi 900.

Si potrebbe dire che l'Oriani, per la sintesi di cui credeva di aver bisogno dei primi secoli, dalla caduta dell' Impero romano d'Occidente alla Rivoluzione francese, da cui veramente la sua indagine avrebbe dovuto rifarsi, si mise tra mano il Ferrari, scorrendolo con occhio sagace di critico e i fatti prese da lui (come da altri prese quelli della storia contemporanea), e certi legami conservò, quando gli sembrarono legittimi, e di certe immagini si servì, quando lo colpirono, ma nello stesso tempo vi mise tutto il suo pensiero, e spesso rielaborò i materiali, e mutò o ruppe i legami tra i fatti, e interpretò diversamente e con piena libertà di giudizio, e in molti criteri fondamentali mise l' impronta originale del suo ingegno, e tutto poi guardò da un punto di vista opposto a quello del Ferrari.

E nel complesso dell' opera l'Oriani è al di sopra del Ferrari: il suo pensiero ha un' originalità che nel Ferrari è spesso bizzarria, un' imparzialità e indipendenza di giudizio, che nelle *Rivoluzioni d' Italia* è spesso ostacolata dalla visuale angusta e settaria, dal cui angolo è guardata tutta la massa dei fatti storici, una ricchezza organica che nello storico milanese è più sovente ammasso e intrico di fatti, una concezione della storia, un intendimento dello spirito che vi opera dentro, che nelle *Rivoluzioni* e più nella

Teoria dei periodi politici non si riscontra affatto, nonostante che il Ferrari si fosse meglio nutrito di filosofia; e l'Oriani ha poi grande la dovizia dei colori, il rilievo delle figure, il vigore dello stile, la varietà dei quadri, la vita che circola per tutti i libri, che anima tutti i personaggi, la magnificenza di una prosa, che illumina tutto il racconto, l' arte, insomma, in cui egli era di tanto superiore al Ferrari.

Perciò, anche dopo quella rivelazione di fonti, giusta ed opportuna per un canto, la gloria di storico dell'Oriani non s' oscurò nemmeno di un' ombra.

La *Lotta politica* fu la migliore opera d' Italia del periodo, in cui fu scritta, e rappresentò un notevole progresso nell' indirizzo degli studi storici, restando per l'Oriani come il più saldo monumento della sua gloria. Egli non era uno storico di professione, e per questo forse fu guardato con disdegno da quelli che più avrebbero dovuto ammirarlo e rincuorarlo, e ai quali egli appariva come un intruso che invadeva un campo non proprio, nel quale portava inoltre, in urto a tutte le loro direttive, uno spirito nuovo nella comprensione dei fatti che sottoponeva alle leggi spirituali eterne ed immanenti.

Per i profani il libro era ancora troppo duro, e poi l'Oriani era per essi lo scrittore satanico del primo decennio. E così la *Lotta* passò inosservata: oggi sta invece per uscire la quarta edi-

zione (quinta di copertina). Ed è la giustizia che ritorna, finalmente.

L'opera sembra un grandissimo colonnato visto da una delle estremità: la parte più lontana è la più stretta, ma la fuga delle colonne è rapida, la via diritta e sicura. A quando a quando le colonne si allargano, la via si riposa in un quadrato: è l'Oriani, che, sedotto dalla luminosità di qualche punto della storia o di qualche grande spirito, si ferma a contemplarlo con amore.

Quali fossero i suoi criteri di storico abbiamo già visto nella prima parte di questo capitolo; accenneremo perciò qui solamente a qualcuna delle sue interpretazioni e a qualcuno dei suoi giudizi. Questo libro dell'Oriani è tale, che la critica non può rilevarne che i pregi ed i difetti generali, e questo noi abbiamo già tentato di fare; gli esempi delle moltissime bellezze e dei pochi luoghi comuni, delle molte e profonde originalità e delle scarse ripetizioni, delle tante pagine liriche e di quelle pedestri, non altrettanto numerose, gli esempi, insomma, che diano l' impressione esatta della ricca complessità di quest'opera non potrebbero portarsi che in una ampia antologia; qui ingombrerebbero troppo e sarebbero anche inutili. La *Lotta politica* va letta per disteso, va, quasi, goduta, da ciascuno direttamente, studiata e giudicata con immediatezza d' impressioni. Non porteremo quindi esempi, ma ne riassumeremo il pensiero, più giù,

alla fine di questo paragrafo, per mostrare come l'Oriani pose il problema della nuova Italia e come concepì e svolse la nostra storia.

La grande gloria dell'Oriani è di aver saputo rintracciare da per tutto, nella vita degli individui e in quella delle nazioni, negli avvenimenti più alti e in quelli che sembravano più sordi alle voci dello spirito, una corrente ideale, di aver visto l'unità delle leggi della storia, da quelle economiche a quelle puramente spirituali, perchè la storia è la vita nella sua totalità, è unità e non somma, perchè al suo governo sta lo spirito, che è uno attraverso l'enorme varietà delle sue forme e delle sue manifestazioni.

E ciò egli seppe vedere senza falsare, come aveva fatto in *Matrimonio,* come qualche volta ancora gli era accaduto in *Fino a Dogali,* il concetto di storia come concretezza, senza appellarsi a vane formule, senza perdersi in vuote astrazioni.

Nella *Lotta* la chiara visione è solo leggermente intorbidata, e ciò avviene quando l'Oriani abbandona la sua viva originalità per lasciarsi dominare dall' idea hegeliana, come quando svolge i due concetti di individuo e di stato nel periodo romano come termini antitetici di libertà e necessità, che si fondono e si spiegano a vicenda nella gloria del destino di Roma, o per seguire il Ferrari nelle sue costruzioni aprioristiche, come quando per gli avvenimenti del '49 dell'Italia Centrale afferma che l'accademia proseguiva,

giacchè la proclamazione dell' imminente repubblica non doveva concludere che ad una affermazione ideale, o come quando, dopo le pagine stupende, tutte sue, su Napoleone, afferma che la natura e lo scopo inconscio del suo ritorno dall' isola d' Elba miravano a dimostrare effimera la ristorazione borbonica, per riconfermare nei popoli la fede alle idee della rivoluzione e alla grandezza della Francia con un ultimo miracolo contro tutta l' Europa.

Si disse che l'Oriani è grande solo dove deduce da altri; si può invertire l' inconsulta affermazione, e dire che egli fallisce solo là dove l'originalità lo abbandoni.

Tutta la nostra storia è per l'Oriani una preparazione all'unità: per tutti i secoli di servitù le discordie intestine e le pretese temporali del papato impediscono la formazione di un' Italia una sotto un regno straniero come provincia conquistata, il federalismo è l'unica forma che consenta lo svolgimento e l'esaurimento di tutte le varietà dei caratteri regionali per la creazione di una nuova coscienza civile. Coi Comuni sorge per la prima volta il concetto e il sentimento di patria, che i secoli matureranno attraverso tutte le tragedie di sangue e di pensiero.

Nell' idea universale di Roma, che perdura per tutto il Medio Evo, illuminandone, come faro, tutta la storia, e rinnovantesi nel Rinascimento, e nella nuova e più umana universalità della Chiesa egli vede la gloria e la supremazia

d' Italia, ma l' idea di Roma egli qualche volta vuol far rivivere in tempi che non lo consentono più, e del papato non rileva abbastanza un atteggiamento profondo verso la religione e verso la politica. Un papato puramente spirituale avrebbe fatalmente spostato il centro della nostra storia, rendendo forse possibile la definitiva conquista dell' Italia ad armi straniere, e la religione stessa non sarebbe stata salvata, perchè ogni religione, come fatto umano, ha segnata la sua necessaria parabola, che è percorsa più rapidamente quanto più è abbandonata a se stessa. Con un papato politico si salva invece non solo l' Italia ma la stessa religione, l' integrità e la illibatezza dei costumi essendo, come fatto morale, un fenomeno contingente, mentre potere temporale e inquisizione sono egualmente necessari per la continuità della nostra storia e dell' idea cattolica.

« Egli intende la storia nel suo significato eroico per lo spirito ». E così egli pensa che per salvare l' Italia durante i Principati dalla irreparabile decadenza e mantenerla alla testa della civiltà europea, sarebbe stato necessario rifarle una coscienza morale e politica, tuffandola in una tragedia ideale, che le scoprisse nel fondo del vecchio cristianesimo e della nuova filosofia, combattente contro il papato, il segreto di una più alta liberazione spirituale, così vede nella lotta, nelle guerre, nelle contraddizioni, in tutti i dolori la migliore delle rugiade per le grandi

idee e il più vitale impulso al progresso degli stati. Venezia, quindi, che acquista all' epoca delle Signorie tanto potere in Oriente e assorbe tutti i progressi, resta indietro in forza e in cultura alle altre principali città italiane. Quindi. bizantina d' origine, di pensiero, di carattere, espia coll' incapacità della propria medesima evoluzione la fortuna di essersi sottratta ai dolori delle prime rivoluzioni italiche. Così ancora nella coscrizione eseguita da Napoleone in Italia vede il massimo dei beneficî per la nostra gente, perchè essa ne svegliava la fibra e la coscienza intorpidite dalla secolare inerzia.

Un altro dei grandi pregi della *Lotta* è che in essa la visione storica abbraccia tutta la vita, e la politica e la morale, lo stato e la religione, la letteratura e le arti sono talmente fuse da formare un organismo solo, le cui parti s' integrano e si spiegano a vicenda.

L'Oriani guarda la storia dall'alto: vive in mezzo a tutti i partiti, ma sovrasta ad ognuno di essi, ama tutti i personaggi, ma ne svela le debolezze, non lasciandosi mai trascinare da passioni di parte o da predilezioni di uomini e di idee.

Tali essendo i pregi della *Lotta politica,* perchè ricercarne minutamente le deficienze e gli errori, le derivazioni e le imitazioni, quando esse dovranno restare necessariamente secondarie di fronte all' immensa importanza della parte originale, in cui la storia è ricreata per lo spirito,

senza che la creazione ne violenti in nulla la verità oggettiva?

Riassumiamone, piuttosto, il pensiero centrale, perchè dalle luci, che ne traspaiono, si tragga il desiderio di conoscere direttamente tutta l'opera.

***

Il Federalismo Municipale. — Roma fu la patria dello Stato. Nella sua storia si sente il dualismo: da un canto Roma, dall' altro il mondo; manca il terzo termine: l'umanità, che è introdotto dal cristianesimo.

L' impero annulla tutti gli stati nella propria unità, ed è annullato dalla federazione, che si afferma nell'ultimo periodo, sgretolando l'unità cesarea.

I barbari, scendendo in tumulto, rovesciano gli ultimi imperatori, e fondano il regno, subordinato nominalmente a Bisanzio sotto i Goti, autonomo sotto i Longobardi, che dopo avere conquistato mezza Italia si lasciano conquistare prima dal cristianesimo, poi da Roma.

Il nuovo impero di Carlomagno esprime la morte dell' impero romano quantunque la lettera del patto sembri invece riconfermarlo: esso non è che la conquista germanica consacrata dal cattolicismo. L'unità del regno fondata dagli Eruli, stabilita dai Goti, cementata dai Longobardi, mantenuta dài Franchi, spezzata dalle quattro grandi Marche, ritentando indarno di ricomporsi

in una nazione, vanisce nell' imperatore dichiarato re d' Italia. La Chiesa, intanto, sempre ferma nel non riconoscere i barbari e nel conservare le circoscrizioni romane delle proprie diocesi contro l' ordinamento militare del regno, raccoglie il frutto della sua politica longanime e sapiente in una supremazia, che le permetteva di assumere la direzione di tutta la vita italiana.

In questo tempo si affacciano alla storia i Comuni, dovuti a uno straordinario intreccio di forze e di eventi politici. Il Comune è la prima grande originalità della nuova storia: non cerca la sovranità politica ma l' indipendenza sociale. L'Impero è lo stato, la Chiesa l'umanità; il Comune è già la patria. I vescovi, contro i conti e col popolo, accelerano questo processo. Ogni forma politica della storia attuale è nata in Chiesa e colla Chiesa.

Attorno ai Comuni Chiesa ed Impero si disputano la supremazia: rappresentanti tutti e due d'un' idea universale, oramai quasi tramontata, lottano per un' utopia. I Comuni cresciuti all'ombra del vescovado, gli si rivoltano, quando questo vuol sopraffare, mentre le forze locali, le originalità latenti del nuovo sistema sostituito a quello regio-imperiale esigono la guerra per prodursi. Scoppiano così le guerre municipali necessitate dal bisogno dei Comuni di svolgersi contro tutte le superstiti forme feudali: e questa immane tragedia, in cui si contano sino a 199 inimicizie costanti, è il solo progresso possibile

ai Comuni per mutarsi in minimi stati. Ogni libertà comunale falcidia inesorabilmente sempre più l'autorità imperiale, così che Federigo Barbarossa scende per combattere i Comuni, ma le sue vittorie sono vittorie di città rivali, la sua sconfitta è sconfitta dell' Impero: al congresso di Costanza la sovranità dei Comuni è ufficialmente riconosciuta.

I Comuni allora si rivoltano contro i Castelli, e in una lunga e aspra guerra riescono alla naturalizzazione delle famiglie feudali trasformandole in aristocrazia cittadina, che viene controbilanciata dalla potenza recente borghese. A dominare le lotte sorge il Potestà, prima figura del magistrato moderno, al cui trionfo concorrono anche le nuove lotte tra Impero e Chiesa, che si riaccendono con Federico II. Questo trionfo cessa quando le due sette sono troppo cresciute di numero e di forze. Allora la guerra sociale diventa civile coi Guelfi e Ghibellini, che però non sono che due forme del medesimo fatto e due momenti della stessa idea. La dittatura del Podestà scade allora al Capitano del popolo, rappresentante di parte, che si muterà presto in tiranno, soffocando l'antica libertà municipale troppo precocemente simile all' indipendenza individuale di noi moderni. La tirannia come unità diventa però ragione di vittoria, e rappresenta un progresso sull'atroce anarchia guelfo-ghibellina. Frattanto l' Italia *rozza* dei barbari è splendida e rumorosa, l'arte ha i primi sorrisi, il volgare ha già

la gentilezza dell' eloquio della corte di Federico II, la letteratura sta assurgendo con Dante, Petrarca, Boccaccio, a sublimi altezze.

Tutte le idee e le forme delle rivoluzioni anteriori attendono la consumazione delle sette: quando queste stanno per esaurirsi, si ha una più alta creazione politica, la Signoria, contro cui invano vi saranno tentativi di insurrezioni delle vecchie fazioni. Il signore garantirà la pace del lavoro per tutti i capolavori imminenti, emanciperà la città dal papa e dall' imperatore, legherà la propria sovranità, costruirà il primo modello di reggia, preluderà alla monarchia, necessaria per il nuovo progresso. Il ritorno alla repubblica è impossibile: se il signore soccombe ad una cospirazione, il cospiratore dovrà cangiarsi in signore. Nelle regioni feudali la Signoria si svolge più regolarmente aiutata dalla unità militare e dalla successione dinastica. Ma l'avvenimento dei signori non può passare senza reazione, alla quale son primi i Guelfi più mortificati sotto Roberto d'Angiò, che eccita all' impresa Giovanni XXII e il figlio Bertrando del Poggetto, secondi Ludovico il Bavaro e Giovanni di Boemia. Su questo sfondo si accende per un momento un razzo con un sogno vano ed insulso di dominazione universale sotto forma di federazione politica repubblicana italiana con a capo Roma: Cola di Rienzo, la cui impresa fallita provò solo come il papato non era maturo alla signoria ma che nessuno poteva sostituirlo, fin-

chè con Eugenio IV il papato si svolge con la stessa emancipazione economica delle altre Signorie.

In questo periodo storico Venezia, potente in oriente, è quasi estranea alla vita italiana, esclude per sempre la democrazia fondando l'oligarchia, vigilata da un potere impersonale e potente: il Consiglio dei Dieci; assorbe tutti i progressi restando tuttavia stazionaria, rimanendo così meno conquistatrice di Milano, meno forte di Genova, meno colta di Firenze.

Tutte queste costruzioni politiche si basavano sulle milizie mercenarie, uniche possibili poichè l' Italia esendo priva dell' idea di stato non poteva avere eserciti nazionali. I cittadini mal soffrivano il servizio militare, e per una delle solite antitesi della storia, si mutavano in soldati per odio alla milizia.

La rivoluzione dei condottieri, distruggendo le ambizioni regie di Milano e imponendo a tutte le Signorie la liquidazione della guerra e della finanza, riassicura il processo storico tendente alla costituzione di stati maggiori, mentre decide Venezia ad espandersi per la terra ferma.

La stessa rivoluzione militare costringe e facilita l'allargamento delle Signorie: le città, che non possono diventare capitali, soccombono; i centri massimi diventano stazioni originali del pensiero italico; le Signorie, essendo impossibile il regno, si allargano in principati, mentre i campi armati, esaurita la loro funzione, deca-

dono rapidamente. Tutte le varietà delle forme politiche fioriscono però in questo tempo in Italia.

I principati rappresentano l' ultimo termine dell'originalità dell' Italia che sta per essere sorpassata dalle altre nazioni.

Il Moro, spaventato dalla lega stretta contro di lui, ricorre alla Francia e all' imperatore Massimiliano, e questo è il grande atto della servitù italica, perchè la penisola, esaurita allora nella propria potenzialità politica, si lasciò prostrare dalla calata di Carlo VIII e si lascia ridurre a teatro di guerre straniere. Solo la necessità per il papato di costituire un regno salva l' Italia impedendo che essa si unifichi come provincia conquistata da qualche regno straniero.

La Spagna riproduce con Carlo V in un istante la vecchia unità romana fusa nella nuova unità cattolica. L' impero unitario di Carlo V doveva però presto scindersi, perchè la federazione è dentro di essa e la riforma che deve formare l' individualità del cittadino con l'emancipazione del credente è dentro e fuori di esso, ma col patto tra Chiesa e Impero la geografia e la storia italiane rimangono definitivamente fissate.

L' Italia decade: lo spirito trionferà della morte solo nella libertà della scienza e della religione. La sua forza federale resiste come stadio dell' individuazione dello Stato, ma si arresta nell' impossibilità del regno; il solo papato vi arriva, ma creando in se stesso l'antitesi, nella

quale deve soccombere. L'anima italiana sdoppia in due uomini tutta la incredulità del proprio carattere e del proprio pensiero: Ariosto e Machiavelli. Al 1530 l' Italia passa alla coda della storia politica dell' Europa, ma dalla caduta dell' Impero all'avvento della Riforma ne è stata l'avanguardia e il centro ideale.

Gli stati. — Il nuovo progresso dell'Europa deriva da una più alta interpretazione del cristianesimo, la Riforma ha per principio profondo l'emancipazione della fede cristiana per rimettere l'uomo in faccia a Dio e a se medesimo.

Con la Riforma la Germania ha preso il posto dell' Italia e dirige l' immenso moto, determinando gli spostamenti della politica universale. Tutti i mutamenti politici italiani non sono determinati e non diventano intelligibili che coll' interpretazione del moto germanico.

All'avanguardia della storia politica italiana rimane ora solamente il Piemonte tra la quasi generale immobilità imposta dal dominio spagnuolo, e l' inerzia degli Stati indipendenti, in un tempo in cui le rade insurrezioni sono provocate da irritazione contro le tasse e non sono animate da nessun sicuro concetto politico.

Il Cinquecento era stato un secolo di scettica giocondità, il Seicento è di severa meditazione. La filosofia vi è già tragica, la scienza sta illuminando tutti i cieli, la poesia sola, che col Tasso aveva espresso la nuova coscienza moderna, soffocata colla libertà dalla dominazione spagnuola,

diventa enfasi fredda, magnificenza vuota, e si rifugia perciò nel popolo, mentre la commedia dell'arte fa passare dalle sue scene tutta la sua anima. Il decadimento della letteratura è più doloroso nei libri politici: dal Cinquecento al Seicento vi è già la distanza di un'epoca. Sola gloria e solo immenso progresso è l'emancipazione scientifica.

La pace di Westfalia arresta l' influenza politica della Germania in Europa, la Francia si avanza sola sull' Europa. L'Austria, succeduta alla Spagna in Italia, vi ripete il suo ufficio, impedendo a questa di mutarsi in provincia borbonica ed improvvisandovi col regno indipendente delle Due Sicilie un dispotismo illuminato e benevolo. Il problema del futuro regno italico comincia a precisarsi nella rivalità di Torino e di Napoli. Il resto della penisola è preda contrastata e campo di tutti i contendenti. Il Piemonte si destreggia per ingrandirsi, e alla pace di Utrecht, col consenso dell' Europa, si costituisce per primo in regno italiano. Il posto della Spagna nella penisola è intanto preso dall'Austria: l'opera politica del papato è peggio che nulla, il problema politico italiano è capovolto, il sistema federativo è esaurito, l' Italia si volge a creare il proprio regno, svolgendo la propria storia nell' inconscia e fatale rivalità del Piemonte e del Regno delle due Sicilie, il quale ultimo, impedito dallo Stato pontificio a ogni contatto col resto d' Italia, abbandona presto ogni

tendenza italiana diventando con Roma e con l'Austria centro di ogni reazione politica.

La letteratura è in decadenza: Vico e Giannone sono solitari, il poeta di questo momento è il Metastasio, che chiude l'Arcadia riassumendone sul teatro, mediante la musica, le poche bellezze, ma nessuna coscienza anima la sua arte. La Francia aveva Molière: l' Italia di questo periodo non poteva avere che Goldoni.

L' Europa non subisce più la tirannia di alcuna nazione, un nuovo diritto è affermato in Francia, che si prepara alla grande rivoluzione e guiderà il movimento. È l'epoca delle riforme, le quali però in Italia produrranno un'educazione esteriore fino a che la passione della rivoluzione francese non vi discenda frangendo la cornice dei vecchi stati. Alla fine di questo periodo attivamente riformatore nessuno stato italiano cova la rivoluzione. Il principato cresciuto a regno nel Piemonte, nelle due Sicilie, nello Stato Pontificio ha esaurito la propria formula; le differenze regionali sono quasi scomparse; il papato con la soppressione dei Gesuiti ha commesso un suicidio; tra popolo e sovrano si è scavato un abisso. L'uomo nuovo è rappresentato da Parini e da Alfieri. Gli animi sono tutti sospesi nell' imminenza della tempesta.

La democrazia moderna. — La rivoluzione, agitante tutta l' Europa, scoppiò a Parigi, e il mondo intero ne uscì rinnovato. In Italia nè governo nè popolo erano pronti ad una rivoluzione;

la discesa di Napoleone vi mette lo scompiglio. L' Austria, battuta, abbandona i suoi dominî italici, acquistando, per tradimento di Napoleone, la Venezia; la rivoluzione ha per apparente risultato lo stabilimento di un governo democratico in quasi tutta la penisola, dove manca in tutto questo movimento, pressochè forzato o di imitazione, coscienza di popolo e valore di resistenza. Ciò nondimeno un'altra êra cominciava. Un' antitesi irriducibile era in fondo a questa rivoluzione, che dava la libertà e toglieva l' indipendenza. Il problema italico non fu discusso in nessuna repubblica italiana. Così che al sopravvenire della reazione austro-russa si ha la completa ristorazione regia e religiosa, la repubblica partenopea essendo già stata prima soffocata fra stragi e tradimenti. L'unanimità delle violenze popolari era prodotta dall' urto ideale della rivoluzione francese nella coscienza storica dell' Italia cristallizzata nelle forme monarchiche e papali: lentamente e faticosamente l'Italia acquistava la doppia coscienza dell'esaurimento del proprio passato e della necessità di un futuro diverso.

All'eco dei disastri francesi Bonaparte ritorna in Europa, e fattosi console, sbaraglia i nemici, riconquista gran parte dell' Italia, si compone col papato, il quale, separandosi dal principio monarchico, si suicidava. Napoleone ristabilisce una mostruosa repubblica, che, unico grande vantaggio, viene chiamata italiana; poi fattosi

proclamare imperatore, fonda il Regno Italico, di cui cinge la corona. Poco dopo, fiaccata, con incredibile vittoria, la terza coalizione europea, dichiara che i Borboni hanno cessato di regnare in Napoli, dove manda più suo ministro che re il fratello Giuseppe che poi sostituisce con Murat. Solo la Sicilia e la Sardegna restano a testimonio degli antichi stati italiani, ma violate dal protettorato inglese. Con l'aggregazione degli stati pontifici all' impero finisce il duello tra impero e papato durato tanti secoli: la Sicilia dove si era rifugiata la Corte di Ferdinando era in mano degli inglesi.

Al fracasso dei primi rovesci napoleonici le cospirazioni austro-liberali e regio-cattoliche cominciano a mostrarsi. All'abdicazione del 1814 quasi tutta l' Italia ritorna all' antico regime; Murat resta solo, estrema comparsa di un dramma finito. Dopo Waterloo scompare anche Murat e la restaurazione è completa. Ma lo spirito nazionale era completamente mutato: un altro uomo era nato in Italia col cittadino: la patria non era più in nessuno dei piccoli stati, l'unità è divenuta coscienza. Il liberalismo si fa strada, cominciando a prendere coscienza di se stesso. Le cospirazioni si decidono nelle Società segrete, tra cui la più famosa quella dei Carbonari.

Il risorgimento. — I moti cominciarono: i primi del '20 e '21 fallirono miseramente per la ingenuità, l' impreparazione e la mancanza di

una vera idea nella Carboneria: le repressioni assolutiste scoppiarono anche dove non vi era stata rivoluzione. L' Italia direttamente e indirettamente era tutta soggetta all'Austria; l'assolutismo, separandosi dal diritto, giustificava qualunque futuro eccesso della rivoluzione, la quale per questa volta non era altro che una sommossa militare svanita al primo giungere in piazza. La coscienza dell'unità si andava però fortificando; letteratura, filosofia, scienze crescevano.

La rivoluzione francese delle tre giornate di Luglio (1830) determinarono varî moti in Italia nei ducati e nelle Romagne, che si arrestarono quando Luigi Filippo incominciò ad osteggiare la rivoluzione, rendendo così possibile un incrudimento di repressioni e vendette. La rivoluzione degli stati romani servì però a modificare di contraccolpo la condizione di tutti i partiti italiani, rialzando quello democratico. Questi moti del '31 chiusero il periodo delle insurrezioni regionali destinate al fallimento dalla loro stessa inanità concettuale e dall' inettitudine del loro processo. Il partito dell' unità era imminente, ma quello della confederazione doveva per legge storica riempire il nuovo periodo, perchè con un fallito esperimento di confederazione la coscienza nazionale si staccasse dalla formula antica della propria vita per avviarsi a quella dell'unità per la conquista del principio della sovranità popolare.

Questi rivolgimenti politici si ripercuotevano nel pensiero nazionale. Due scuole letterarie si contesero il campo, quella della rassegnazione con a capo Manzoni, l'altra della rivolta guidata da Guerrazzi: su tutte e due si innalzava alto Mazzini, che predicava la rivoluzione in nome del diritto e il martirio in nome di una religione che del cristianesimo accettava tutta la parte essenziale, e fondava il giornale e la Società della Giovine Italia, la maggiore originalità letteraria e politica del secolo.

Si cominciava a capire che i moti rivoluzionarî non potevano essere nè spinti nè diretti da principi. Ma i moti diretti e suscitati da Mazzini non potevano nemmeno aver successo, perchè la sua fiducia nello spirito popolare era una illusione, che gli conferiva solo energia e fecondità del suo apostolato (così fallì miseramente la spedizione nella Savoia del 1834).

Contro i mazziniani sorsero gli scrittori riformisti a tentare la conciliazione dei contrasti nazionali, fortificando coll' illusione d' incredibili sistemi il fiacco liberalismo della maggioranza.

In tanti disegni però nessuna idea chiara o proposta concreta. Nè il problema dell' indipendenza nè quello della libertà erano posti nei loro veri termini.

L'ultima rivoluzione. — Il fermento rivoluzionario intanto cresceva, ma la rivoluzione che si veniva preparando era solamente federale, e mancava di idea, di sentimento, di scopo. L'av-

vento di Pio IX al trono pontificio e le sue provvidenze sembrarono dar ragione ai riformatori e al moto federalista, che vampeggiava prima nella Sicilia (1848). I principi, costretti, accordarono lo statuto: prima Ferdinando di Napoli, poi Carlo Alberto, e dopo di loro Leopoldo II. Furono cacciati i gesuiti; l'antico governo prelatizio veniva abbattuto nelle riforme di Pio IX, che in fine promulgò anche la costituzione, compiendo con essa il più mostruoso dei suicidi.

La rivoluzione straripava per tutta l'Europa: l'ora fatale era dunque discesa sul quadrante della storia. Ma la rivoluzione non era nell'anima nè dei popoli nè dei principi. Così non si raggiunse nè l' unità nè la federazione, e la guerra regia fu lombarda nelle sommosse, piemontese nelle battaglie, repubblicana negli assedi, italiana solo nei tradimenti e nelle sconfitte.

La rivoluzione, scoppiata a Milano alla notizia di quella viennese, e propagatasi rapidamente, mirabile di grandi eroismi, fallisce: vittoriosa in un primo tempo dello straniero soccombe al proprio problema, perchè manca di una bandiera e di una chiara idea direttrice. Era una torbida rivoluzioné federale, falsa nell' idea e nel processo, che doveva avvolgersi per tutte le provincie d'Italia nelle stesse contraddizioni.

La guerra del Piemonte contro l'Austria, aiutata da volontari d'ogni parte d' Italia, avrebbe

potuto essere Italiana e fortunata, se Carlo Alberto fosse stato più pronto nella condotta della campagna e più italiano nel suo ordinamento. Il Papa intanto cominciava a sconfessarsi, Ferdinando II tradiva rendendo vana la costituzione. La causa italiana però faceva un passo avanti con il prevalere del partito delle annessioni.

Perduta la guerra regia per incapacità e per tradimento, gli Stati vaneggiano ancora di una lega italiana; ma il moto popolare, che aveva imposto le costituzioni, era troppo profondamente rivoluzionario per acquetarsi nelle forme regionali e federali del passato, quindi ogni tentativo di conciliazione tra federazione ed unità era votato all' insuccesso. Federazione di principi e primato pontificio, rinnovamento religioso e autonomie regionali, tutte le tradizioni e le aberrazioni del '48, svanivano con l'assassinio di Pellegrino Rossi e la fuga del Papa a Gaeta. La formula monarchica nella rivoluzione federale del 1848 si è risolta nello statuto riaffermato dal giovine re piemontese dopo la rotta di Novara, mentre la rivoluzione federale stessa doveva necessariamente, dopo tutte le prove fallite del principato, tentare un più alto esperimento con le repubbliche, delle quali nessuna avrebbe potuto affermarsi vitalmente: la rivoluzione Toscana è vinta senza aver combattuto; la repubblica romana derivava la sua condanna nella logica della storia dal suo stesso decreto

di fondazione redatto dal Filopanti, in cui la sua formula politica è sottomessa all' idea federale ; la repubblica di Venezia, isolata, vinta dallo stesso miraggio federale, cade poco dopo. Rivoluzioni e guerre sono così finite : il federalismo italiano, vecchio di troppi secoli, vi ha esaurito ogni vitalità.

L'EGEMONIA PIEMONTESE. — L'unità della sconfitta giovava però quanto una vittoria; attraverso la ferocia delle restaurazioni e la violenza delle recriminazioni si ribadiva l' idea unitaria. L'unità usciva dalla sconfitta.

Popoli e governi stavano ora fisi al Piemonte, mentre il progresso europeo urgeva quello italiano e la democrazia informava con miracolosa rapidità tutte le forme di vita moderna. L'Austria, imponendo la restaurazione dei principi all' Italia ed annullando la loro autonomia, spingeva i popoli ad un' altra rivoluzione, nella quale il problema dell' indipendenza dallo straniero soffocasse tutti gli altri di libertà.

Forma dell' unità nazionale italiana doveva essere la monarchia piemontese, nella quale si affaccia sulla scena politica il conte di Cavour, che vorrà la rivoluzione e l'unità senza nè mezzi nè idee rivoluzionarie, portando il Piemonte alla conquista d' Italia : prima l' indipendenza e poi la libertà; invece di costituente annessioni e funzioni immediate.

Cavour, per salvare il Piemonte, ne faceva un istrumento della rivoluzione nazionale, per

mettere il piccolo stato alla testa delle speranze nazionali tendeva ad umiliare colle libertà costituzionali ogni altro principato italiano e a riconquistargli la stima dell' Europa con opere superiori alle sue forze. Nella lotta contro il papato per la sovranità civile, la vittoria dello stato era il trionfo della nazione, nella sconfitta del Vaticano, Torino, provvisoria capitale di Italia, salvava il diritto di Roma, eterna futura capitale d' Italia.

Con la partecipazione alla guerra di Crimea e al congresso di Parigi il Piemonte cresceva di importanza: la questione italiana, portata al congresso, riceveva per la prima volta in Europa diploma di cittadinanza.

Il partito repubblicano con Manin e Garibaldi accettava la formula: Italia e Vittorio Emanuele, esautorando i non aderenti; Cavour faceva grande la vigilia monarchica.

Gli insuccessi rivoluzionari nella Lunigiana e l' infelice spedizione di Pisacane mostravano vinto il partito rivoluzionario, mentre la preparazione dell' indipendenza, cominciata nel 1831, era compiuta.

Ma alla vigilia della ricostituzione d' Italia il genio nazionale sembrava oscurarsi in una mediocrità, nella quale, però, si venivano sperimentando tutte quelle qualità di azione necessarie al ricostituimento di un paese; si abbandonava ogni costruzione sistematica per costruire davvero.

La rivoluzione unitaria. — Tutta la politica di Cavour preparava lentamente l'alleanza con la Francia per la guerra di liberazione, ma in tutti i prodromi della nuova rivoluzione sembrava dominare ancora il principio federalista, e federativo era il disegno stabilito a Plombières. Ma nè Cavour nè Napoleone III potevano, fatalmente, andare oltre.

La guerra, precipitata nel 1859 per le impazienze dell'Austria, procedè tra continue vittorie degli alleati piemontesi e francesi, ma la sùbita pace di Villafranca arrestò improvvisamente le speranze unitarie. Le necessità del proprio segreto disegno e la logica inesorabile dei fatti imponevano a Napoleone questo abbandono. Così lo smacco del disegno napoleonico produceva la catastrofe dell' idea piemontese; Vittorio Emanuele aveva guadagnato da solo il Milanese. Gli errori della politica cavourriana erano una conseguenza inevitabile della formula monarchica; il fallimento dell' idea piemontese era la sconfitta definitiva del federalismo. Non si comprese allora che il trionfo di quella politica avrebbe concluso ad un disastro peggiore della sua disfatta. Il sentimento nazionale urgerà d'ora in avanti tutte le coscienze e precipiterà la liberazione.

I governi provvisorî nell' Italia centrale portarono all'annessione di questa al Piemonte, ma Nizza e Savoia si dovettero cedere alla Francia.

La meravigliosa spedizione dei Mille solleva

la Sicilia, vince i Borboni, conquista il Reame di Napoli: Cavour non solo impreparato, ma avverso ad una rivoluzione del Sud ostacola in tutti i modi l' impresa, poi cerca sfruttarla, precipitando la propria azione monarchica: l'intervento piemontese muta l' impresa garibaldina in conquista regia.

Il Regno d' Italia. — Il nuovo regno non era ancora l' Italia, ma non pertanto doveva funzionare come se fosse tutta l' Italia. Il moto rivoluzionario aveva trasceso la dinastia di Savoia, la spontaneità popolare, sebbene scarsa, aveva sopraffatta la sua iniziativa; l' idealità italiana non aveva potuto incarnarsi in essa, ma poichè la rivoluzione non si sapeva ancora chiarire nella sua opposizione con l' idea cattolica del papa, nè trovava larga eco nel paese, il partito monarchico prese il sopravvento. Dopo l'unificazione veniva la organizzazione: la politica doveva essere di sommissione all'estero e di riordinamento e di centralizzazione all' interno.

Proclamata, con l'umiliante ordine del giorno Buoncompagni, Roma capitale d' Italia, Cavour intese a disfarsi al più presto degli elementi rivoluzionarî, ciò che rappresentava in quel momento una necessità politica.

La morte del grande statista mise in panico per un momento Corte e paese di fronte allo spettro della rivoluzione per la conquista di Roma e Venezia; ma la paura si palesò ingiu-

stificata, rivelando come l' Italia era ancora essenzialmente monarchica. La tradizione di Cavour fu il principio direttivo di tutti i ministeri, ma la sua prodigiosa abilità non si rinnovò in nessuno dei suoi successori, nella legislazione regnò l'empirismo. Dopo la proclamazione piemontese di Cavour e la preparazione nazionale dei suoi luogotenenti, la moderna vita italiana non doveva cominciare che a Roma, la quale, vietata a noi dalla Francia, non doveva diventare italiana che dopo l'equivoco di Sarnico, la necessaria tragedia di Aspromonte, l'ecatombe di Mentana, nella catastrofe del secondo impero napoleonico.

Frattanto una temporanea soluzione monarchica del problema di Roma trasportava la capitale a Firenze, ottenendo il ritiro delle truppe francesi da Roma.

Una politica inane ci fece rifiutare la cessione pacifica del Veneto, e mantenere l'alleanza con la Prussia, che ci trascinò ai due disastri di Custoza e di Lissa, e a ricevere la Venezia per mediazione. Così il difficile problema veneto si risolveva non per virtù italiana ma con l' intervento di un' altra grande rivoluzione europea inspirata dal medesimo principio di nazionalità.

Un anno dopo nel dramma di Mentana si addensavano tutte le antinomie della rivoluzione per risolversi in una impotenza finale.

Al governo Quintino Sella strappava dal baratro finanziario lo Stato prossimo al fallimento,

salvava l' Italia contro la Corte dal partecipare alla guerra franco-prussiana; poco dopo doveva salvare la Corte contro l' Italia persuadendo al re la necessità della conquista di Roma. Dopo Sédan e per le pressioni del Sella fu resa possibile la breccia di Porta Pia: la monarchia conquistava suo malgrado Roma. Ma poichè la rivoluzione italiana, nonostante la contraddizione deprimente del processo monarchico, doveva ancora avere nella storia un significato universale, Garibaldi andava a combattere per la Francia.

In Europa trionfava il principio della sovranità popolare; in Italia non si era capito che la nostra rivoluzione non avrebbe avuto significato mondiale se non col risottomettere il cattolicismo alla legge comune, e quindi si votò la legge delle guarentigie, che pur non di meno interpretava abilmente il pensiero nazionale.

Il secondo periodo monarchico. — L'unità nazionale era fatta, la monarchia cresceva ogni giorno d' importanza facendo ogni giorno prigionieri tra i rivoluzionari, coi quali formava il suo governo, rendendo possibile tale drammatico fenomeno con una larga evoluzione costituzionale.

Molti anni più tardi s' iniziava la politica coloniale; Dogali diventava la prima conseguenza di Solferino. Tutta la politica europea, e quindi anche quella italiana, si orientava verso il continente nero.

***

Questo il contenuto dell'opera, che accese tante discussioni, l'opera nella quale l'Oriani sembra uomo di parte per l' intensità con cui risuscita e rappresenta tutte le passioni dei partiti, per la veemenza dello stile, per l'adesione spirituale a tutte le violenze, mentre in verità è al di sopra di tutte le fazioni per i giudizi severi che sa dare di ciascuna; è artista per il rilievo delle figure, per l'efficacia dei quadri, per la potenza della espressione; è storico puro per l' imparzialità della narrazione; è filosofo per l'acume con cui penetra le ragioni profonde di tutti i fenomeni. La *Lotta politica* è un quadro di singolare potenza della vita italiana di più che quattordici secoli, viva e dilettevole come un romanzo, precisa come un'opera di scienza, persuasiva come un trattato.

La rivolta ideale e Fuochi di bivacco.

Non sono libri di storia; sono due libri di pensiero; ma che presuppongono tutta la nostra storia e che costruiscono sulle sue rovine o sulle sue fondamenta l'edificio ideale della nostra vita. È lo spirito di nostra gente, consapevole del suo passato, che ascende per la linea che la storia gli ha segnato, scuotendo da sè ogni ingombro.

Ecco perchè li assegnamo all'attività di storico dell'Oriani. Senza la *Lotta politica* non sarebbero stati possibili, senza *Dogali, Il nemico, Matrimonio* molti capitoli non sarebbero stati scritti; numerose pagine sono prese di peso dai volumi precedenti.

L'autore ha passato in rassegna tutte le basi e tutte le forme della nostra società, gli istinti del nostro popolo, gli spiriti della nazione, gli istituti della nostra morale e del nostro diritto, le categorie del nostro spirito nelle manifestazioni della nostra gente, le forze attuali e quelle in potenza, ricordandone la storia, l'essenza, il fine e i mezzi per conseguirlo. Ne è nato così un quadro completo della nostra vita nazionale, nel suo svolgimento e nelle sue tendenze, chiuso in una polemica viva e serrata contro tutte le interpretazioni naturalistiche e i suggerimenti materialistici, per l' elevamento dello spirito e la restaurazione ideale della vita.

L'Oriani ha voluto dimenticare, tra la primavera e l'autunno del 1906, la sua tragedia privata: s' è fermato sulla sua triste via a guardare, oltre la cerchia del suo dolore, all'anima di nostra stirpe, e s' è ricordato dei propri antichi pensieri, delle antiche battaglie, di tutte le meditazioni che gli avevano rivelato il segreto della nostra vita nazionale, accendendo tutte le fiaccole della sua fede e del suo pensiero per illuminare la marcia dell' ideale nella notte del suo tempo. Sull'alba sarebbe suonata la diana per il popolo intiero.

Questi libri sono tali che nulla rivelano di nuovo a chi abbia seguito nel suo progresso la opera dell'Oriani, ma sono sintesi di tale valore da mostrare da soli a quale alto segno potesse giungere la sua mente.

Tutti e due hanno la stessa contenenza ideale, lo stesso motivo spirituale, lo stesso significato eroico: spogliateli di tutti gli elementi occasionali, della breve parte contingente: resteranno eterni, perchè esprimono le più alte esigenze umane.

La rivolta ideale è un libro che sembra fatto di articoli; gli articoli di *Fuochi di bivacco* possono ben fondersi in un libro; *Diana* di questi e *Il motivo* di quella discendono dalla stessa ispirazione; tutti e due i volumi si chiudono con un *Appello*, che lancia lo stesso grido di battaglia: è sempre lo spirito nelle sue soste apparenti e nelle sue marcie reali che afferma i suoi diritti

eterni, e perciò tutti e due possono ben considerarsi come un'opera unica.

In essa l'Oriani afferma lo spirito e il bisogno di una fede.

Se egli ha una filosofia, bisogna rintracciarla qua dentro. Ma non l' ha. Aveva l'abito del filosofo, ma le sue idee non assursero mai a sistema. Ricercava al di sotto di ogni fatto la corrente ideale, che confluisse nelle correnti sottostanti agli altri fatti, ma non riusciva a trovare mai l'unità. Le ansiose domande metafisiche restavano sempre sospese sul dubbio tormentoso, che nella profonda serietà del suo temperamento diventava drammatico, senza che una risposta sicura salisse mai dalle oscurità del nostro mistero a placargli l'affannosa ricerca. Ecco perchè il suo libro non esprime nè la fede nè l' incredulità, ed egli è « come un pellegrino ritto sul lido, che guarda le navi allontanarsi nella minaccia dell'ombra, e cerca con lo sguardo le ultime vie aperte dai raggi del sole ».

Anche in quest'ultima opera il suo atteggiamento è quello di *Ombre di occaso*: la sua coscienza religiosa non s' è illuminata di nessuna altra luce, la sua fede è quella di prima, nello spirito, che genera la storia, fonda a se stesso le religioni, si cerca e si ritrova in tutte le grandi idee, si rivela negli ideali.

Non va nè più dentro nè più alto: resta bisogno, brama insaziata e insaziabile.

Lo spirito è un mistero a se medesimo, egli

proclamerà. « La tragedia del dubbio, i delirii della fede, le disperazioni dell' incredulità scoppiarono in coloro che vissero di pensiero, chiedendo alla vita il suo segreto. Per essi soltanto la storia esisteva e non bastava. Da qualunque parte si volgesse, il loro spirito sentiva sempre nell'orizzonte un confine, oltre il quale soltanto la luce aveva rivelazioni: qualunque voce ascoltassero vi sorprendevano una parola interrotta; la natura parla, ma il suo discorso ci rimane inintelligibile ».

I più forti operano nelle apparenze dello spirito, si creano una fede, dànno un disegno alla natura, una missione alla storia; l'Oriani non è di costoro: egli restò sempre curvo sul mistero, con gli occhi fissi nella tenebra per sorprendervi il segreto, con gli orecchi intenti per coglierne le voci della rivelazione; ma le luci, che gli abbagliarono in una sùbita illuminazione le pupille, si estinsero subito dopo, le voci furono tutte musicali, incerte, indistinte, incomunicabili.

Se si volesse dare un nome alla sua filosofia, si dovrebbe chiamarla agnostica.

Ma una grande luminosa fede non l'abbandonò mai: la fede nello spirito. Lo sentiva operare nella storia, stare al governo di tutta la vita umana, parlare con le voci misteriose che a noi vengono da tutte le cose, lo vedeva sprofondarsi nel mistero dell'al di là; perciò il valore assoluto per lui non poteva averlo che l' ideale e i bisogni

più veri erano quelli che innalzavano l'anima verso i cieli.

Ma tutti gli impeti e tutte le luci non bastavano: il buio rimaneva sempre fitto, impenetrabile oltre il nostro orizzonte, al di là del quale non v' è che il cuore che possa indovinare.

Nella nostra vita umana, comunque si torca il nostro sentiero, non resta che camminare verso la luce; la bellezza non è che nell' ideale, e poichè la verità ci è contesa nel campo speculativo, trasformiamola in vita, creiamola nelle azioni, trasportiamola nella morale.

La grandezza di una vita sta in ciò, e in ciò è il grande insegnamento dell'Oriani.

L'enigma dell'essere, cominciato altrove e altrove destinato a risolversi, non è per lui un ostacolo all'etica; la morale può innalzarsi egualmente verso i cieli più alti; nessun confine ella conosce; la verità non può essere fuori di essa, poichè noi, pur non sapendo il fine della nostra tragedia umana, pur dibattendoci nel dramma del nostro pensiero, «che sa il nome dell' infinito e indarno dà un nome alle cose, delle quali non può sapere l'essenza», abbiamo il senso della giustizia, che non c' inganna. E poichè ancora, pur ignari dell' essenza divina, abbiamo il senso della bellezza, possiamo ricreare la verità in altra forma, per mezzo dell'arte.

Le grandi consolazioni ci provengono da quel duplice senso.

L'Oriani non fu un filosofo, e però, se egli nel

suo ultimo libro vide lo spirito così profondo che ogni rivelazione gli sembrò raddoppiarne il mistero, se credè non poter affermare una fede nè rinnovare una speranza, non importa: egli seppe trovare la parola, che le generazioni venienti potranno agitare come una fiaccola per illuminare il loro cammino, una parola ch' è più di una fede e più di una speranza: « nell' ideale soltanto, sia pure una larva dentro un miraggio, è la bellezza della vita: se qualche cosa può somigliare alla verità, che non sappiamo, è la virtù che dà invece di ricevere e muta i sogni del dolore in opere di pensiero ». Questo è il grande significato di questo libro.

L'Oriani aveva resistito sino ai quarantasei anni senza scrivere pei giornali: Quintino Sella però glielo aveva predetto in casa Minghetti molti anni prima: resisterete indarno. Il giornale infatti l'affascinò negli ultimi tempi. Dal '98 agli ultimi giorni prima della morte scrisse pei grandi quotidiani, e gli articoli furono già riuniti in due volumi di *Fuochi di bivacco,* e quelli ancora sparsi ne formeranno un'altra serie. Ma sono veramente articoli? No: l'occasione, che vi ha dato origine, è rimasta pur sempre un'occasione, perchè l'Oriani ha saputo sempre elevarsi al di sopra del fatto a considerazioni che valgono per tutti i tempi, così che legati insieme quegli scritti possono ben formare un libro. Uno stesso spirito li pervade, una stessa fede negli alti destini umani li sostiene, la medesima intel-

ligenza penetra tutti i fatti, lo stesso amore incita tutte le energie.

La rivolta ideale è più largamente umana, quasi universale, *Fuochi di bivacco* sono il libro della patria: in quella egli ha guardato in alto, accennando « nel fuggente paesaggio le vette, sulle quali il sole spunta al mattino o s' indugia al tramonto », per tutti coloro che domandano nella vita una verità come una bussola sul mare; in questi ha incitato il popolo italiano ad affermarsi come il maggiore e il migliore dei nuovi popoli d' Europa, perchè l'arresto vuol dire la morte, e — Avanti, — ha gridato — avanti col pensiero e coll'opera, sui mari che attendono le nostre navi, sulle frontiere che aspettano la nostra vittoria! — Ma l'appello all'umanità e il richiamo al popolo d' Italia sono la voce dello spirito, che si afferma immortale.

I motivi sono noti: non c' è capitolo dell'Oriani che non ne contenga almeno uno, non c' è libro che non li comprenda quasi tutti. Qui sono svolti e organati in un gruppo solo, saldo come se fosse nato di getto.

Lasciamo *Fuochi di bivacco*: la loro contenenza ideale c' è già tutta nella *Rivolta,* la forma è quasi la stessa; solo lo spunto cambia, ma lo spunto è secondario.

E *La rivolta ideale* che cos' è mai? Quando l'Oriani aveva finito di scriverla, non ne comprendeva più bene il motivo: era stato l'appello dell' ideale, la voce più forte dei bisogni eterni

spirituali che aveva chiamato a raccolta tutte le energie della vita, nell'aspettazione di una fede, e ora, dopo tutte le risposte, le domande risorgevano più desolate e più pungenti di prima: perchè questa nostra vita? perchè questa nostra tragedia? perchè il nostro pensiero, se esso non può nemmeno capire la propria essenza? — L'Oriani come tutti era vissuto nell'ombra del suo tempo, e, interrogando la sua vita, non ne aveva avuto risposta.

Il libro non poteva appagare tutte quelle domande che da millenni si ripetono incessantemente, più alte e più insistenti quando si tenti di dar loro una risposta. No: il libro non risolveva, ma mostrava il mistero, non additava una fede, ma ne mostrava l' imprescindibile bisogno, non scopriva l'essenza dello spirito nè il fine della vita, ma proclamava l' ideale come la unica luce per il nostro cammino. Nulla noi sappiamo dello spirito, ma la sua esistenza sì, e questo ci basta per il governo della nostra vita. La storia è una sua creazione, e perciò non bisogna falsarla nell'atto che si crea: individui, partiti, classi, istituti, tutti debbono sentirsi opera dello spirito, e seguirne le leggi eterne. Contro ogni miseria e ogni angustia, contro ogni materialismo e ogni incredulità, contro tutte le falsificazioni lo spirito deve insorgere: ecco la rivolta ideale.

« Non falsare la lotta umana con inutili espedienti di legge, lasciare libero l' individuo per

imporgli tutte le responsabilità: non pretendere di sostituire la religione colla scienza, la concorrenza colla cooperazione, la famiglia col libero amore, la patria col cosmopolitismo, la gloria colla celebrità: volere nell' uomo tutto l'uomo, colle angoscie della sua fede, coll'eroismo della sua carità, col calcolo della sua ragione, col suo istinto e col suo genio, che fanno di tutte le generazioni un uomo solo: proclamare che la verità è soltanto nell' ideale ma dentro un mistero, nel quale il dolore mette una voce e il pensiero un lampo: amare nella speranza del bene, quando la gioventù sorride: amare nella pietà del male, quando la vecchiezza non sa nemmeno più piangere: salire a tutte le bellezze, credere a tutte le virtù, consentire tutti i sacrifici offrendosi intero alla vita e accettando la morte come un premio ».

L' antico patriziato è morto, ma l' aristocrazia, come forma dello spirito, è immortale. La rivolta ideale sarà opera sua. Non sarà più il caso della nascita a consacrare la nobiltà di un individuo: quanti penseranno nobilmente se stessi, facendo prevalere il cuore alla mente, ne faranno parte. Ogni forma e ogni interpretazione democratica, che faccia del denaro il mezzo e lo scopo della vittoria, sarà respinta.

La nobiltà dev' essere purezza di cuore, integrità di carattere, altezza di ingegno: solo così la vita acquista valore. « La sua influenza sarà nella luce, ch' è il primo degli alimenti, la sua

verità nell' accettarle tutte; atei e credenti vi agiranno nell' accordo dell' umana tragedia: piccoli e grandi vi si sentiranno uguali nelle intenzioni e nei risultati ». La nuova alba è vicina: « il suo rossore somiglierà forse a quello del sangue, ma è sorriso di porpora, che balena dal manto del sole ».

Di questo libro si può dire ciò che l'Oriani scrisse di *Fuochi di bivacco*: che sono articoli scritti come sopra un tamburo, in una vigilia di battaglia, senza che la guerra, che urgeva da ogni lato, avesse avuto ancora sonorità di epopea e fulgori sanguigni di tragedia.

È un libro di battaglia, in nome dell' ideale eterno: scritto in quattro mesi, sembra più rapido ancora, tanto è potente, continuo, teso. Vi rugge dentro l' ardore di un' anima, che lotta per un' idea, ch' è diventata già sua vita, vi freme la passione di un cuore acceso per un amore, che circola col suo sangue per tutte le vene, vi fa impeto una gagliardia di pensiero, che nel giro dialettico del ragionamento si riveste di una corazza d' acciaio di durissima tempra.

Matrimonio, Fino a Dogali, La lotta politica, Il Nemico hanno prestato le loro idee: le convinzioni dell' autore discendono da molto lontano, son tutt' una cosa col suo costume e col suo pensiero, son diventate vita della sua anima.

Non è più una discussione dottrinale, nè una professione di fede: è una battaglia per tutte le

fedi, per ogni nobiltà di cuore, per la supremazia dello spirito.

Non si può dire nemmeno un libro: è tutto un appello. Gli squilli della diana, che egli in *Fuochi di bivacco* dice non sarebbe più suonata sulle alture per lui, chiamano tutti gli spiriti liberi per la prova suprema: la società si deve rinnovare; ogni sua forma vecchia è profondamente agitata da una esigenza nuova, ogni individuo non può vivere che nella libertà, che è adesione della coscienza alla necessità, la sottomissione dell' anima al vero; la famiglia deve preparare lo stato, lo stato l' umanità; nella famiglia l'indissolubilità matrimoniale dovrà garantirne lo scopo contro ogni pretesa dell' amore ; nello stato l' idea dovrà rendere possibile il progresso; nell' umanità la storia universale dovrà accordare nel proprio ritmo tutti i popoli: ma nella famiglia, nello stato, nell' umanità l' uomo sarà sempre la garanzia di se stesso, se saprà concepirsi come spirito, piegando tutta la propria sensibilità alle sue leggi.

Ecco la rivolta, che rappresenta l' eroismo più puro, perchè nella vita non avrà cercato che le alte soddisfazioni dello spirito, sacrificandosi all' ideale. Il più alto segno dell' umanità resterà allora quello di chi, sentendosi intero nella propria personalità, avrà saputo assoggettare la propria volontà a tutte le necessità anche le più umili, che possano rivelarsi imprescindibili nel-

l' ascensione continua della vita, per consolare i morti, nobilitare i viventi, aiutare i non nati.

Questo libro non esprime una fede, ma, come tutti i libri dell'Oriani, è sommamente religioso esso stesso, perchè religioso, nel senso più alto e più profondo della parola, era il suo spirito, pieno di tutti i fervori. La fede concreta, che risolva nella sua certezza gli alti problemi dello spirito, placando l' anima in una visione di immortalità e di compensi ultraterreni, non poteva uscire dalla sua predicazione, ma la fede nello spirtio e nei suoi alti destini, la fede nell' ideale eterno, che solleva la storia ai più alti fastigi dell'idea, che si concreta nella vita, quella fede circola per tutto il libro, anima tutte le pagine, investe tutti i problemi, diventa passione ed amore, si gonfia di eloquenza, è il segreto della potente suggestione che spira da tutto il volume.

Davanti al quale la critica si trova al proprio confine. Essa diventerebbe piccina, se volesse adoperarvi le solite misure, usare i consueti scandagli, farvi gli usuali rilievi. Che importa se qualche capitolo è oscuro, qualche altro paradossale, qualcuno più basso tra la vertiginosa altezza di tutto il libro?

Quest' appello supremo di un' anima a tutte le altre anime del mondo in nome dell' ideale bisogna leggerlo con quello stesso senso religioso con cui fu scritto. Esso è l' ultima voce che si partì dal più puro dei nostri eroi di pensiero per innalzarsi verso i cieli dell' idea, chiamando i

mortali perchè dalla meditazione del mistero che li circonda salissero alle regioni ideali, dove lo spirito ritrova la sua libertà.

Sapendo quale tragedia interiore faceva sanguinare il cuore di questo grande in un' agonia che durava ormai da vent' anni, non si possono leggere senza commozione queste pagine eroiche di richiamo alla festa della vita, finite di scrivere in un settembre lacrimoso, quando già egli si sentiva dentro il freddo della morte, e l' ombra vedeva fatta greve, le notti lunghe, i giorni inutili; non si possono leggere senza lacrime queste pagine eroiche di appello alla nuova aristocrazia del cuore e del pensiero a dominare la vita, quando egli nella propria inconsolabilità giudicava inutile il vivere, e, cavaliere più alto dello spirito, era stato condannato alla solitudine e all' oblio.

Così egli chiude la sua opera: gli articoli successivi non fecero che ripetere la *Rivolta ideale;* i drammi, che volevano continuare la sua arte, non aggiunsero nulla al grandioso monumento, che egli si era già eretto.

La rivolta ideale è l' ultima sua parola, l' ultima alta parola di rimprovero, di incitamento e di elevazione. La sua anima, sentendosi mortalmente ferita, gittava l' ultimo grido a tutte le altre anime: dopo, poteva ben chiudersi in se stessa e sognare la pace in un mondo di spiriti puri, sorridendo alla visione dell' ultima giustizia, che il cuore gli evocava dal suo estremo rifugio nella fede del Cristo.

CONCLUSIONE

In essa non bisogna guardare all'Oriani dei primi lavori o del teatro: ciò ch' era caduco è omai sepolto nella dimenticanza dei più.

La sua figura è altra da quella che videro i suoi contemporanei: il nostro amore la vede pura e alta in un cielo di gloria. Egli è davanti a noi, vivo e dolente, coi segni incancellabili della doglia umana, come negli ultimi anni della sua vita mortale, quando il sorriso era breve ed amaro sulla sua bocca e gli occhi gli si appannavano di tristezza pel dolore presente e le angoscie lontane; egli è davanti a noi nella luce del suo pensiero, come quando, nelle lunghe notti insonni, nell' accorata solitudine del Cardello, le idee gli tumultuavano rapide e veementi nel cervello e le immagini gli lucevano davanti alla mente splendide e vive come un' alba pura e i fantasmi gli aliavano davanti agli occhi perduti nella contemplazione del suo sogno.

Ognuno di noi si riconosce in lui: nei suoi sogni trema un nostro sogno, qualcuna delle sue voci sale anche dalle profondità del nostro es-

sere, e il nostro accoramento umano trova in quello dei suoi libri un'eco di consenso e di pietà. Ombre e luci della nostra anima, desideri e impeti del nostro cuore, speranze e delusioni, lacrime e sorrisi della nostra vita, bisogni e aspirazioni del nostro spirito sono in lui, nelle sue pagine meravigliose. Poichè il suo *pathos* fu essenzialmente moderno, tutta la nostra età è in lui.

Quando avrete letto questo mio studio, dimenticatelo subito: esso serve solo a indicarvi quali libri dovete leggere. Ma quelli leggeteli immediatamente, con lo stesso animo con cui furono scritti, con viva simpatia per questo grande infelice, che apriva tutte le porte dei sogni e dell' ideale, quando a lui la vita era squallida e la solitudine atroce.

Egli è maestro di vita. Il suo spirito e il suo cuore erano affollati di bisogni, e però fu poeta e pensatore, e però trasse dal suo sogno figure indimenticabili e altre potenti evocò dalla storia.

Non lascia continuatori, perchè la sua arte è talmente personale, la sua sofferenza d' uomo così fusa con quella dell' artista, il suo carattere tanto eroico, che il miglior mezzo di continuarlo è quello di essere veramente se stessi, nobilitando in sè l' umanità ogni giorno di più con le opere e coi pensieri.

Egli è maestro di umanità. Tutto in lui fu religioso e serio, e la sua vera grandezza e la sua più grande originalità scaturirono dalla gagliardia del suo temperamento. Non ebbe e non po-

teva avere *vis comica* nè *humour,* perchè la passione era in lui troppo vera e grande per consentirgli l' ironia, che appartiene alle nature aride.

La sua cultura non fu mai preordinata ad un fine, e il suo interesse per il suo mondo spirituale e culturale fu sempre vivo ed immediato.

Egli non fu che se stesso, sempre : in lui tutto è orianesco, così che quando prese da altri, la materia diventò improvvisamente sua, perchè egli vi mise il suo afflato, la sua passione potente.

Non lo discutete, non lo criticate : leggetelo, solamente, con puro cuore; e se vi verrà fatto di piangere su alcune sue pagine, pensando alla tragedia che lo inchiodò dolorante a Casola Valsenio per tutta la vita, non ve ne vergognate : da ogni lettura dell'Oriani si esce migliori.

Egli è maestro di grandezza, perchè soffrì tutti i dolori seguitando a guardare a tutte le luci e a tutti gli ideali. E la sua tortura fu atroce.

« Bisogna avere avuto, egli vi dice, una di quelle madri, che ci rimangono per sempre nell' anima come un coltello in una ferita, per essere stato infelice da bambino, quando non si capisce ancora; o aver gridato nell' agonia verso l' ultima sorella, sentendo nella sua indifferenza un silenzio di cosa, per sapere come l' inutilità di un lamento divenga talora la più ineffabile delle torture; bisogna aver dato la propria anima ad una donna senza poterla più riprendere, perchè diventata una sozzura, per conoscere davvero

che cosa vi sia nello spasimo di una degradazione : bisogna essere un eroe e non poter nulla fare, essere un genio e non poter nulla dire, aver chiesto tutto alla vita ed incontrando la morte non aver più d' affidarle nè un rimpianto nè una speranza, per vantarsi di risorgere come un Figlio dell' Uomo in tutti i secoli dentro il sogno consolatore di una Pasqua ».

L'Oriani fu così, e perciò egli risorge nei nostri cuori, come Gesù nella Pasqua cristiana, nella luce dell' immortalità.

APPENDICE

I critici di Oriani.

« È oggi un anno dalla morte di Alfredo Oriani », scriveva il 18 ottobre 1910 nel *Resto del Carlino* Emilio Cecchi. « Un anno. Ed egli ci appare immensamente alto e remoto.

Forse più remoto di quel che dodici mesi sogliono portare lontano una memoria; alto come di rado dodici mesi sollevano uno scrittore ed un pensatore nel cuore dei posteri ».

Ora non dodici mesi, ma dodici anni son passati da quella morte, e noi abbiamo visto la coscienza nazionale rivolgersi a lui in qualche svolta della sua storia, abbiamo visto fiammeggiare, agitata dalle nuove generazioni, la fiaccola che egli aveva accesa per la fortuna d' Italia, abbiamo, principalmente, sentito nella nostra la sua grande anima umana.

Pure, la critica è rimasta quasi in disparte, lontana da lui: i nostri manuali di storia letteraria, che, nelle ultime ristampe, fanno menzione dei viventi, dei più giovani, non hanno un cenno per l' opera di questo grande solitario, e il Croce stesso, ieri, annunziando la seconda edizione della sua *Let-*

teratura della nuova Italia, non faceva il nome dell'Oriani, pur parlando del Dossi e del Bettini, del De Marchi e del Calandra.

Strana e triste vicenda questa della fortuna dell'Oriani!

« La gloria verrà, ne sono sicuro: ma quando non saremo più ad attendere », scriveva egli con la solita sua amarezza accorata alla sorella che, lontana, attendeva con la stessa sua angoscia le notizie sull' accoglienza alla *Lotta Politica,* e la gloria è venuta, ma quasi a dispetto dei critici e degli storici della nostra letteratura.

Chi scorra la magra bibliografia intorno all'Oriani non può salvarsi da un senso profondo di pena: cento giornali hanno scritto di lui, ma la sua figura è rimasta sempre più alta, quasi estranea a chi ne parlava.

Chi l' ha veramente amato? Ed egli è tale che non si può comprenderlo, se non amandolo. Articoli di quotidiani e di riviste sembrano sfuggire, quando parlano di lui, a un qualunque attento esame: lodi ed accuse peccano tutte della stessa genericità, non vogliono toccare il fondo, non rintracciano mai sotto la multiforme arte dello scrittore romagnolo la sua anima, quasi abbiano paura di scendere nelle profondità spirituali di questo, che resterà lungamente maestro di alta dignità umana.

Egli non ebbe nè amici nè avversari: e questa fu la causa prima della sua disgrazia; non ebbe che adoratori e nemici, specie dopo la morte. Tra i critici si riprodusse quasi sempre lo stesso fenomeno: ra-

ramente se ne incontra uno che sappia usargli vera giustizia.

Ma la sua fama andò rassodandosi al di fuori di tutti gli amori e di tutti gli odii, che l' adduggiarono vivo e lo tormentarono morto, andò rassodandosi perchè la sua arte e il suo pensiero sono di quelli che non muoiono; e se la generazione, tra cui visse, gli negò ogni riconoscimento ufficiale, noi gli aprimmo le porte del nostro cuore. E, pure riconoscendo tutti i suoi errori e tutti i suoi difetti, pur incrudelendo su quello che nella sua arte e nel suo temperamento fu manchevole o eccessivo, noi ci sentiamo fedeli alla sua memoria: perchè egli non diversi, certamente, ci avrebbe voluti.

A che parlare di tutti gli scritti intorno all'Oriani? sono per lo più giudizi affrettati, notizie, aneddoti, piccole polemiche vuote, a firme per lo più oscure. Nè qualche scrittore noto, che si occupò fuggevolmente dell' Oriani, andò più in là della superficie.

Il Mazzoni (*L'Ottocento,* Milano, Vallardi, 1913), paragonandolo al Pisani Dossi, occupò le poche linee, in cui volle tratteggiare la sua figura di scrittore, col riportare il giudizio del Panzacchi sul *No,* e, riconoscendo che nella maturità l'Oriani era andato raggiungendo il suo equilibrio, si dice non convinto che egli sia stato michelangiolesco, quale lo proclamavano i suoi ammiratori. E basta!

L'Albertazzi nel suo volume sul *Romanzo* (Milano, Vallardi, s. d.) lo chiama il naturalista che superò tutti con l' audacia famosa dei due romanzi *Al di là*

e *No*, e lo giudica freddo in *Gelosia*, e dice che ne *La Disfatta* il pensatore sopraffece l' artista, mentre in *Vortice* e *Olocausto* la creazione artistica gli rimase adombrata dalla preoccupazione intenzionale.

Il primo studio di una certa ampiezza e di una grande onestà e serietà di giudizio fu quello del Croce del 1908 (pubblicato nel primo fascicolo de *La Critica* del 1909), che segnò la traccia su cui avrebbe dovuto mettersi la critica, pur rimanendo esso stesso, specialmente per quanto concerne l'arte dell'Oriani, sola traccia, semplice avviamento.

Il Croce studia il pensatore e lo storico più che l' artista, e su tutte le passioni, che turbinavano nell'animo dell' uomo, e che sono tanta parte della sua opera, su tutti gli affetti più delicati, che gli suggerirono pagine tra le più belle della nostra letteratura, sulla sua tragedia umana che si convertì in gridi disperati e in immortali concezioni di dolenti creature di affanno e di rassegnazione, egli sorvola. Eppure nell' artista c' è tutto l' uomo, e non si può intendere l'Oriani scrittore senza conoscere la sua anima, senza studiare la viva e profonda spiritualità del suo temperamento, senza ricordare la sua vita di passione. Perchè l'Oriani davanti alla sua arte si confessa come davanti a Dio, e nelle sue creature tremano tutte le sue commozioni e tutti i suoi dolori e trepidano le sue poche labili gioie.

E dire che l' artista va giudicato nella sua opera e solamente per essa conferma il nostro appunto, perchè l'Oriani artista e l'Oriani uomo si fondono completamente, e ogni studio della sua opera deve

farne risaltare intera la figura, se vuole essere definitiva.

Nel saggio del Croce i giudizi sono quasi sempre esatti, ma slegati: voi apprendete quanto vale, approssimativamente, questo o quel volume, ma non vedete l'Oriani nella sua varia e pur unica figura di artista, di poeta, di pensatore.

Di fronte alle pagine del Croce ci si ricorda che nessuno ancora ha scritto più compiutamente — e son passati dodici anni! — intorno all'Oriani, ma vien fatto di pensare anche che forse aveva ragione chi, or non è molto, mi scriveva che intender bene l'Oriani è cosa ardua e che nessuno finora v'è riuscito. E chi diceva così è persona molto vicina al tormentato scrittore.

« Non bisogna cercare, dice il Croce, il vero Oriani nei suoi primi romanzi » perchè i primi suoi libri « sono d' un animo disorientato, squilibrato, convulso » e « rappresentano il processo d' eliminazione di ciò ch' è estraneo » alla schietta sua indole. « Vi ha l' ossessione per l' osceno e per l' orrido; un atteggiamento di ribelle a vuoto; un capovolgimento della scala dei valori, onde il patologico vi prende il posto e l' importanza del fisiologico. Vi manca originalità vera di concezione, surrogata o dalla ripetizione enfatica di vecchi motivi letterari, o dalla stravaganza, che è maschera di originalità, stento che simula ricchezza ».

Immaturi dunque i pensieri e le immagini, immatura la forma.

Ma quest'Oriani, « scrittore di tendenze malsane,

d'idee confuse, di forma gonfia e arruffata», ch'è l'immagine di lui rimasta nei più, non è l'Oriani degli ultimi anni, affatto diverso da quello primo: equilibrato, sistematico, ottimista, dialettico, moralmente austero, quasi conservatore, scrittore fermo e di stile incisivo.

E dove altri ha voluto salvare e lodare anche le prime opere, credendovi trovare il vero Oriani e la immagine impicciolita e un po' torbida ma fedele della sua arte futura, il Croce accenna più giustamente solo a rintracciare i fili che uniscono il primo al secondo periodo, sebbene non vi noti che la sollecitudine filosofica e lo sforzo di porsi faccia a faccia con la realtà, ed invita ad osservare nell'Oriani che si svolse di poi le traccie via via più deboli dei primi difetti, che spariscono nelle opere della piena maturità.

« Ad ogni modo, continua il saggio, sedato quel ribollimento giovanile, l'Oriani si presentò come scrittore di storie col libro intitolato: *La lotta politica in Italia,* compiuta storia d'Italia dal medioevo ai giorni nostri ». Sul modo in cui l'Oriani intende la storia ha avuto efficacia l'Hegel, dal quale ha tolto molte vedute, e segnatamente i concetti intorno allo Stato, alla famiglia e al matrimonio, sebbene hegeliano egli non si possa dire nemmeno nella filosofia della storia, perchè « accettare la filosofia della storia è accettare tutt'intiero Hegel, e di conseguenza reputare la realtà non solo trasparente innanzi al pensiero e priva di mistero *sub specie aeterni,* ma priva perfino di mistero storico », mentre

l'Oriani è fondamentalmente agnostico. La sua filosofia della storia ha quindi, secondo il Croce, molto dell' empirico, della sistemazione provvisoria e approssimativa, non nascendo, come nell' Hegel, dalle viscere stesse del Logo, ed essendo presentata come indipendente da una metafisica determinata. « Colpa contro l' hegelismo ortodosso, e anche un po' contro la coerenza filosofica; ma forse colpa felice per chi scrive storia e deve avere animo aperto ad accogliere tutte le varietà dei fatti e occhio pronto a seguirne le particolarità, senza schemi preconcetti ». Così che « la storia dell'Oriani non somiglia punto a quei sistemi di formule astratte che, con pretese scientifiche, sono state gabellate talvolta, e anche di recente, per istorie. È una storia pensata bensì, ma insieme rappresentata nel suo particolare e individuale ». Ed è « storia da filosofo ed artista insieme », « è una storia fuori dei partiti politici, governata da quell' imparzialità, che nasce dal collocarsi in un punto di vista comprensivo ».

Questo onesto giudizio, che altri tentò più tardi di distruggere, è stato dal Croce recentemente ribadito nel suo studio sulla *Storiografia in Italia dai cominciamenti del secolo decimonono ai giorni nostri,* al cui capitolo XV scrive che dall'Oriani fu fatto il solo tentativo che si ebbe in quel periodo « di una storia d' Italia, che non fosse lavoro meccanico e per associazione di specialisti », e che il suo « libro, pei concetti che lo animano, per la ricchezza dei quadri politici e culturali, per la vigorosa caratteristica dei personaggi storici, per la costante su-

periorità e imparzialità che vi domina, è certamente assai pregevole ».

L'Oriani ebbe dunque per il Croce qualità di storico, come ebbe anche facoltà di critico. Benchè il giudizio sul Machiavelli non lo soddisfi, pure egli crede che nessuno abbia, come l'Oriani, « segnato i limiti dell' ingegno del Machiavelli, ossia la visione unilaterale, e spesso meschina, ch' egli ebbe della vita e della storia ».

Lo scritto sulla Via Emilia gli sembra pieno di malinconia, di sentimento tragico e di alta trepidazione, e animo di poeta riconosce a questo scrittore che fu considerato sempre come verista ed osceno.

Delle novelle giudica molto belle alcune di *Bicicletta,* « un volume ricco di freschi entusiasmi e di freschissime descrizioni ».

Dei romanzi della maturità *La disfatta* è per lui « forse il più ricco d' idee che abbia la contemporanea letteratura italiana », sebbene « nel suo insieme non perfetto organismo artistico », mentre per *Gelosia, Vortice, Olocausto* nota che in essi « non c' è ombra di sforzo, non ci sono sproporzioni, non enfasi o virtuosità, ma una vena potente di narratore, che dice tutto ciò che vuol dire in modo rapido e succoso, con periodare semplice e piano, con forza icastica, facendo vivere tutti i caratteri e le scene che disegna, rendendo ogni nesso e ogni particolare spiegato ed evidente ».

La Rivolta ideale, invece, di cui gli sembra oscuro e ingiustificato il titolo, gli appare fiacca, perchè troppo generica, sotto l' aspetto pratico e politico,

mentre dal lato artistico avverte una fastidiosa dissonanza tra la vibrata energia dello stile e il contenuto quasi sempre ovvio.

Questo, in sostanza, il giudizio del Croce sull'Oriani; giudizio che non confutiamo, dove discorda dal nostro, perchè la presente nota vuol essere solo informativa e non polemica, e perchè d' altra parte tutte le necessarie confutazioni sono implicite nel nostro studio, nel quale ci siamo sempre sforzati di dimostrare e non di asserire semplicemente ogni nostra opinione.

Contro tale giudizio, che placò, in parte, l' animo crucciato dell'Oriani sanguinante della lunga ingiustizia, si levò, un anno dopo, quando l'Oriani era già morto, Luigi Ambrosini con una serie di articoli affrettati, nei quali la promessa superò l' offerta.

La maggiore opera dell'Oriani gli era sembrata, a prima lettura, un misto di sintesi e di analisi, una condensatura e insieme una slavatura della storia, qualche cosa d' incerto tra il capolavoro e il manuale scolastico. Poi, ripensandovi a mente fredda, si accorse che quello squilibrio proveniva dallo sforzo dell'Oriani di coonestare, nel primo libro della *Lotta politica*, « con certa sua arte di declamatore formidabile uno dei più grandi plagi di cui si siano potute vantare la strafottenza e l'ingenuità insieme accoppiate di un letterato italiano ».

Il plagio enorme, che l'Ambrosini denunziava così, sarebbe stato commesso dall'Oriani dalle opere di Giuseppe Ferrari, e, principalmente, dalle *Rivoluzioni d' Italia*.

L'Ambrosini riportò dei brani, fece dei raffronti, delle citazioni, concludendo nel primo articolo (*La Voce,* Firenze, 7 aprile 1910) che l' opera dell'Oriani si disegnava già nel pensiero inevitabilmente come una compilazione d' una ingenuità che sprofonda nell'incoscienza, mentre nel secondo (*Voce,* 14 aprile), riaffermato che « il primo libro non è che un immenso plagio in forma di riassunto », aggiungeva: « Esamineremo in seguito gli altri libri della *Lotta,* e come l'Oriani li abbia fatti, e donde li abbia tratti ».

Arrestò invece il suo esame e la denunzia delle fonti alla prima metà del secondo libro, concludendo provvisoriamente (*Voce,* 21 aprile), che come non esiste un Oriani storico del Medio Evo e delle Signorie, così non esiste nemmeno un Oriani storico della Riforma e della Controriforma.

Gli articoli promessi non comparvero più, ma l'Ambrosini già in quei primi, basandosi sui soli raffronti che aveva portati, aveva allargato il suo giudizio su tutta l' opera storica dell'Oriani. « L'Oriani storico è decapitato e quel troncone che ne rimane è quello di un letterato acefalo che fa delle variazioni stilistiche su un capolavoro intangibile di storia ».

E più tardi, in occasione della ristampa di alcune opere dell'Oriani iniziata dall' editore Gherardi di Bologna, egli, scrivendo su *Fino a Dogali* (*Il Secolo,* Milano, 15 febbraio 1912), negò all'Oriani ogni attitudine di storico e ogni facoltà artistica, lo chiamò « scrittore composito ma non complesso, variato ma non multiforme, di molte apparenze ma

non di molte anime », giudicò la sua opera « un edificio fabbricato male, con abbondanza di materiale, che non poteva reggere al peso delle parti sovrastanti, e che ricadeva a mano a mano che il costruttore l' andava mettendo insieme », il suo interesse di scrittore affatto diverso dall'interesse dello storico e dell'artista, semplice interesse umano di ambizione.

« Il suo pensiero come la sua arte, le sue qualità di investigatore, di psicologo, di politico, di storico, sono tutte qualità dimidiate, fanno empito insieme e pare talora che facciano anche breccia; ma, cessato il corso irruente, travolgente delle immagini, delle comparazioni, delle curiosità, delle acerbità, dei giudizi, dei paradossi, delle divagazioni, le cose, i fatti, le persone, le idee, tutto rimane come prima o di poco mutato. Manca ad Alfredo Oriani la felicità del creatore, la fortuna dell' artista, che, pur errando, tocca una volta il punto giusto, e lascia il segno del proprio passaggio ». « Alfredo Oriani non ricrea, nè fantasticamente nè meditativamente; nè figure nè tempi; nè idee nè passioni ». « In Alfredo Oriani l' artista è fatto dall' uomo e dall' uomo è disfatto: quasi non ha esistenza e consistenza in sè e per sè, come assolutamente non ha il pensatore, lo storico, il politico, sempre annebbiato e sperduto tra le astrattezze, i capricci, le bizzarrie, i paradossi, le ambizioni piccine. E perciò i libri dell'Oriani, anche quando sono forti, non sono mai, o rarissimamente sono belli. La bellezza fu il segno al quale egli non giunse mai ».

Di fronte all' acerbità di tali giudizi, Giovanni

Amendola, ribattendoli nella *Voce* (22 febbraio 1912), esclamava: « Se questo non si chiama essere ingiusti, io non so più che cosa significhi ingiustizia. E con questa ingiustizia non è possibile ragionare. Poichè essa, sotto un' apparenza critica, è del tutto dogmatica: come giustificare infatti l' assunzione di una sensazione così sfavorevole della personalità dell'Oriani [la sua pretesa di atteggiarsi a Taine o a Macaulay, di creare nuovi valori ecc.] a principio fondamentale per la comprensione delle sue opere? » E della *Lotta* dice ch' essa « è il primo tentativo poderoso per abbracciare in uno sguardo d' insieme la storia del Risorgimento d' Italia e per illuminare, con la luce della sintesi, l' oscurità di figure individuali e di situazioni particolari ». Ma già prima l'Ambrosini aveva cercato di mitigare il suo giudizio, scrivendo nella *Patria* di Bologna del 5-6 febbraio 1912 che solo i primi due libri sono *contaminati* da plagio e che gli altri sette sono originali con qualche raro segno di plagio nel terzo e nel quarto. Poco dopo però (*Voce,* 28 marzo 1912), insorgendo contro una difesa dell'Oriani storico fatta dal Girardon (*Voce,* 21 marzo 1912), ritornò all' acredine antica.

Ma tutti questi articoli caddero nel vuoto: già contro i primi avevano manifestato il loro pieno dissenso e il Prezzolini e il Papini e l'Amendola, che pur li accoglievano nel loro giornale, e la *Libreria della Voce* iniziava la ristampa della *Lotta* e molti si levavano in difesa dell'Oriani.

L'Ambrosini aveva avuto ragione nel denunziare

alcune fonti, ma aveva avuto torto grande nelle conclusioni generali, che aveva voluto trarne.

Anche Giovanni Gentile molti anni dopo (*Numero unico della Voce* del 18 ottobre 1919) rileverà come un giudizio dell'Oriani, quello su G. B. Vico, contenuto nella *Lotta,* prende le mosse da quello espresso dal Ferrari nella sua *Mente di G. B. Vico,* ma non conclude annullando l'originalità dell'Oriani, ma quasi rivendicandola. « Ma, come il largo uso fatto in tutto il libro di altri scritti del Ferrari non gli impedì di concepire una storia d'Italia di spiriti e di pensiero affatto opposti a quelli che animano la storia ferrariana, così gli stessi colori tolti alla tavolozza dell' editore milanese di Vico non gli giovano che per colorire una sua immagine personale del filosofo napoletano ». E, prima, così enumera i pregi e i difetti del giudizio sul Vico in particolare e della *Lotta* in generale: « Espressione veloce e impetuosa, ma perciò talvolta solo approssimativa. Gli elementi non desunti direttamente dalle fonti, e raccolti in una sintesi, in cui il pensiero non sempre riesce ad articolarsi con giunture evidenti. Pure nell' insieme campeggia il concetto dello storico in alto rilievo, scolpito a grandi tratti, con geniale intuito. E il pensiero dagli sparsi accenni conchiude al suo intento finale con potente vigore ».

Così avrebbe dovuto fare l'Ambrosini, e avrebbe fatto sicuramente meglio. Volle invece incrudelire e fece più danno a sè che all'Oriani, intorno al quale, dopo i suoi articoli, nessun giudizio si spostò di una linea. E se noi ne abbiamo parlato largamente, è

stato solo perchè essi furono l' attacco più feroce che la memoria e la fama dell'Oriani ebbero a patire.

Noi non parliamo degli scritti di quelli che sono considerati come ammiratori incondizionati dell'Oriani o suoi scolari spirituali, e perciò taciamo anche del De Frenzi, che è forse il più intelligentemente entusiasta e il più fedele continuatore, in un certo senso, del suo grande amico e maestro, come egli lo chiama. Accenniamo solamente al Donati, per la larghezza con cui parlò dell'Oriani.

Luigi Donati di Lugo conobbe l'Oriani nella primavera del 1901 e d'allora parlò di lui e delle sue opere quanto più potè, in lettere, tra amici, pei giornali, sulle riviste, e gli articoli riunì poi nel 1919 in un volume (*La tragedia di Oriani,* Ferrara, Taddei), che naturalmente ha la disorganicità di tutte le raccolte. Ma vi si sente per entro battere un cuore devoto, che soffre dell' enorme ingiustizia patita dall' amico, e uno sforzo costante nobilissimo di elevarne la memoria alle altezze della gloria.

Il Donati fu intimo dell' Oriani, ne sentì da vicino dolorare la povera grande anima ferita, ne vide le lacrime, e soffrì e pianse con lui, e però il suo libro ha tale sincerità di sentimento e immediatezza di impressioni che non si può leggere senza commozione. Non misurate il suo valore critico, che non è forse grande; esso è un documento umano di amore di alta nobiltà, e come tale va giudicato, e come tale riconforta: forse v' è qualcuno, ancora, nella vita, che sa amare con puro cuore!

Oltre questo del Donati, gli scritti più lunghi in-

torno all'Oriani sono un articolo del Bondois e uno studio della Giulio Benso.

Virgilio Bondois (*Rassegna Nazionale*, Firenze, 1° e 16 ottobre 1915) si propone il compito di accennare all' opera complessiva dell'Oriani come artista e come pensatore, tenendo sempre presente la sua integrità individuale, che lo portava necessariamente a porsi di fronte, magari come un nemico, alla corrente comune.

E certamente il compito era degno e alto, e il merito d' averlo assolto sarebbe stato grande. Ma il segno non fu toccato.

L' epoca dell'Oriani fu classica nelle forme, ed egli romantico in tutto, quella positivistica ed egli idealista, quella socialista ed egli liberale e nazionalista: ecco perchè, pensa il Bondois, la fortuna d'Oriani s' inizia nell' epoca presente, che contrasta alla sua.

Egli trova nei primi scritti dell'Oriani contenuti virtualmente tutti gli elementi degli altri lavori: soggettivismo, pessimismo, retorica. *Contrabasso* e *Disfatta* esauriscono lo stesso argomento, Bartolomeo ha la stessa anima di Giorgi: *No* è legato al *Nemico* con molteplici vincoli. Con la *Disfatta* — la cui creazione è di una grande impersonalità!! — l'Oriani, nota il Bondois, si pone in prima linea tra gli scrittori d'Italia, ma delle altre opere solo *Vortice* ne attinge tutte le altezze, mentre *Olocausto*, derivazione indiretta del romanzo sociale, con una eroina ch' è una pupattola, un automa, con una soluzione illogica, è difettoso. *L' Invincibile* gli sembra un

dramma moderno nella trama, negli spiriti, nel meccanismo, ma i personaggi del teatro, in genere, gli par che raccontino, più che non vivano direttamente, la loro appassionata vicenda.

L' idea generica, che informa la *Lotta politica,* è un derivato diretto o indiretto della filosofia hegeliana.

Questa la sostanza dello studio del Bondois, il quale pare muoversi tra le idee e i fantasmi dell' arte di Oriani come tra esseri estranei e impenetrabili.

Luisa Giulio Benso studia il sentimento religioso dell'Oriani attraverso le sue opere (*Bilychnis,* Roma, luglio-agosto e novembre-dicembre 1918, fasc. VII-VIII e XI-XII), ma giudica anche quasi tutti i libri nel loro valore artistico e nel loro contenuto di pensiero. Così in *Memorie inutili* trova « pagine commoventi, lampi geniali, sfoghi intimi che mostrano a nudo un' anima tormentata, la quale chiede alla vita di essere compresa ed amata, alla fede più luce, alla società la redenzione di se stessa » ; ma *Al di là* le par dovuto ad amor di stravaganza e *Gramigne* giudica di poca importanza, mentre in *No,* « che segna il culmine della prima maniera dell'Oriani », ed in cui si scorge già un profondo senso della vita, e che profonde vizio e tenerezza a piene mani, addita pagine mirabili sulla religione ; e in tutti questi primi lavori la scrittrice riconosce « tutto l'Oriani del futuro, l' uomo che studierà le creature nei loro errori e le loro disfatte, flagellatore del vizio, mae-

stro d' ogni più nobile aspirazione, storico originalissimo e profondo, critico insigne ».

Dei romanzi della maturità, *Gelosia* è, nel giudizio della Giulio Benso, un « profondo romanzo psicologico, crudo e verista », *La Disfatta* « equilibrato, perfetto nella prima parte, meno omogeneo nella seconda in cui i caratteri non conservano quella serenità così cara e davvero ammirevole », *Vortice* il più potente, degno di essere stimato uno dei migliori della letteratura italiana, *Olocausto* profondamente morale-religioso, sotto un certo aspetto.

Ma tutto questo, come il resto per le opere di storia e di critica, è detto di passaggio, e corrisponde più alle impressioni immediate della scrittrice che ad un attento esame. La stessa ricerca del sentimento religioso è condotta più sulle apparenze che per entro la sostanza dell' opera dell' Oriani, più sulle parole, che con lo spirito che le anima, così che a lettura finita vien fatto di domandarsi se veramente l' articolista ha saputo sollevare almeno uno dei veli dell' anima del suo autore. Qualche cosa del profondo sentimento dell'Oriani palpita in qualcuna delle frasi di questo studio, ma in frasi isolate, che bisogna leggere a sole, non tenendole vicine alle altre o nell' insieme dello scritto, dove sono contraddette o oscurate.

Questo per quanto riguarda il sentimento: per le idee, no; le idee dell'Oriani in materia di religione sono studiate e chiarite con grande diligenza, sebbene anche qui l'analisi non soddisfi completamente, perchè vi si sente, sotto, un preconcetto e una preoc-

cupazione: quelli di dimostrare che l'Oriani anelava a un rinnovamento della Chiesa e aderiva con tutto se stesso al Cristianesimo. Si ha così l' impressione che l' autrice non ha tratto dalle opere dell'Oriani la sua convinzione sulla religiosità di lui, ma che si è servita delle abbondanti citazioni per dimostrare ciò che a lei premeva fosse dimostrato e che era già nel suo proposito prima che l' esame l' avesse confermato.

Ma nell'insieme questo articolo è tuttavia tra le cose più serie, che si siano scritte intorno all'Oriani.

« La lotta contro il divorzio, scrive la Giulio, è già un segno della mentalità dello scrittore, un' affermazione delle sue tendenze morali, e quelle ideali affinità tra il suo modo di vedere e i canoni sociali più importanti della Chiesa cattolica »; « in *Fino a Dogali* l'Oriani dà in vari studi densi di pensiero, tersi di forma, originali, il presentimento di una nuova umanità, che andrà evolvendosi in più eroiche lotte per la libertà, la fede, l' ideale, attraverso le morse rigeneratrici del dolore »; la *Lotta politica* è una delle opere più poderose composte nell' altro secolo; « *Ombre d'occaso* è una raccolta di scritti, fra cui vi sono articoli stupendi per ricchezza d' indagini, per profondità di pensiero, per poesia che s'eleva dal cuore ferito del letterato, come l' incenso da un tripode; in *Rivolta ideale* v' è la sintesi di tutta la sua opera, l' ultimo suo credo, il monito supremo agli italiani, ciò che aveva pensato e predi-letto con la dedizione di tutto il suo essere; il vangelo di chi creò, amò, sofferse per tutti coloro che

la vita umilia fatalmente nelle feconde bassure del lavoro anonimo quotidiano ».

La Giulio vede meno e più di quello che c'è nell' anima e nella mente dell'Oriani. Ella sente vivo il sentimento religioso in *tutte* le opere dell'Oriani e vi trova pure l' aspirazione ad un rinnovamento della Chiesa, e lo fa sicuro che la religione è l' unico conforto, l' unico beneficio spirituale, e lo fa aderire al Cristianesimo, mentre altrove nota che egli intuisce la religione cattolica essenzialmente da artista, il che non le vieta di dire ancora che, avanzandosi negli anni, egli rientrava nella Chiesa per piegare la fronte sui gradini dell' altare, e che solamente l' altera ritrosia del carattere gli impedì di definire le sue credenze.

Ma alla fine del lungo studio la scrittrice sembra ritornare sui suoi passi, interpretare alla lettera le parole dell'Oriani sulla *Rivolta ideale*: « Questo libro non esprime nè la fede nè l' incredulità », e confessa che non le è possibile rinvenire nell' Oriani la chiara posizione del pensiero religioso, non accorgendosi che la chiarezza, ch'ella desiderava rintracciare, era fuori d' ogni possibilità d' indagine, perchè l'Oriani ebbe un sentimento e non un pensiero religioso, e il sentimento vago, oscillante nelle forme, per quanto persistente e invincibile.

Ma, ciò nonostante, lo studio della Giulio Benso si legge con interesse, perchè è diligente e serio, ed è l' unico sforzo, che si è avuto in Italia, di penetrare uno dei lati meno facili e più complessi dell' animo dell'Oriani.

Gli altri che s' occuparono, prima e dopo, dell'Oriani, non ne studiarono che l' arte o il pensiero, quali apparivano nei suoi libri, lasciando nell' ombra ciò che di più vivo e di più vero si agitava nell' anima di lui e che costituiva la sua inscindibile personalità di uomo e di scrittore.

Della sua arte e del suo pensiero scrissero, tra gli altri, il Borgese, il Papini, il Gentile.

G. A. Borgese, in un articolo dell' epoca della morte dell'Oriani, ristampato poi nella 1.ª serie de *La vita e il libro* (Torino, Bocca, 1910), lo definisce un retore, ma un retore secondo il senso buono, di quella buona e gloriosa retorica che piacque tanto ai latini e un tantino anche ai greci. Ebbe l'Oriani universalità da uomo di genio o irrequietudine da dilettante? L' interrogativo è senza soluzione per il Borgese. Un' opera di lui resta veramente grande: *La lotta politica*. « Non sappiamo chi, tra i superstiti, sarebbe capace di concepire la storia nostra con tanta ala, di narrarla con tanto fervore, di correggere i risultati cui giunse e di spostare il cardine ideale intorno al quale Alfredo Oriani imperniò le sue ricerche ». Ma nell' insieme dell' opera, lo scrittore gli sembra mancato: « nell' arte e nel pensiero, Alfredo Oriani offre il caso tipico di un uomo cui furono concesse tutte le possibilità e cui fu negato quel minimo, indefinibile *quid,* senza di cui nessuna possibilità si effettua; di uno scrittore cui furono donati innumerevoli germi di capolavori, ma non fu donato quel tanto che bastasse a maturarne uno solo. Il suo ingegno fu strabocchevole: dovi-

zioso di trovate, di punte, di accordi geniali, di irruenti paradossi, di luci e d' ombre, di sfondi e di scorci, come forse nessun altro ai tempi suoi. Ingegno strabocchevole; ma, sebbene crescesse di anno in anno prodigiosamente nella quantità e vibrasse convulsamente di irrefrenabile intensità, non riuscì ad assumere mai la più lontana parvenza del genio ».

Più tardi, a proposito delle ristampe delle opere dell'Oriani, riesaminò la *Lotta politica* (*Studi di letterature moderne,* Milano, Treves, 1915), temperando e modificando il suo primo entusiastico giudizio.

L' idea centrale, quella che l' Oriani chiamò il problema italico, e che non è precisamente nei termini in cui il Borgese la pone, gli pare troppo esigua: « qualunque dei sistemi, con cui ai tempi nostri s' è tentata la storia, è più largo e più persuasivo di questo: angustamente politico ». E tutta l' opera gli sembra affaticata e agitata da un profondo dissidio, che esisteva tra la cultura e il temperamento dell'Oriani. « La sua cultura e la sua volontà sono quelle di uno storico, mentre il suo temperamento è quello di un uomo politico, anzi di un partitante. Ora questa contraddizione sconquassa la sua costruzione storica, pure dandole una sua ruinosa e patetica grandezza ». « E però la sua storia della nostra unità, concepita con austerità di storia, fu poi sentita e scritta con la veemenza di un atto di accusa contro la monarchia sabauda, la politica regia, lo spirito di Cavour ». Il che equivale a negare all'Oriani quello spirito di piena indipendenza e

serenità di fronte alla storia, che non gli sconobbero nemmeno i più feroci detrattori.

« Nell' urto della storia con la passione, spiega, egli si dilania; l'asprezza e il disordine dell' impresa lo condannano a solitudine. E il libro di una crisi così febbrile non sarà nè un capolavoro d' arte nè un capolavoro di scienza ».

Giudicando poi, alla fine del breve articolo, l'Oriani nella sua complessa figura, il Borgese conclude: « L' opera definitiva raramente è concessa a chi non vide fin dalla giovinezza la sua mèta. L'Italia non ebbe in Oriani che un mezzo Taine e meno di un mezzo Balzac. Ma ha in lui un maestro, se maestro è colui che con lo stesso coraggio del suo dubbio e con la lealtà del suo pathos morale incita a pensare e a volere più oltre ».

Si sentono, così, in questo articolo, nelle buone e nelle aspre parole, molte risonanze di ciò che discepoli e nemici avevano affrettatamente scritto dell'Oriani negli anni precedenti.

Giovanni Papini sa, invece, che per presentare l'Oriani ci vuole un libro e non un articolo, e porta solo, in alcune vibranti commosse pagine (*Testimonianze,* Milano, Studio Ed. Lombardo, 1918), la sua testimonianza di tenerezza e di ammirazione, per avvertire che l'Oriani non è dimenticato.

Oriani, egli dice, era l' unico degno di stare vicino al Carducci per l'altezza dell' ingegno e la maschilità dell' eloquenza: « come poeta e come filologo avrebbe perso al paragone; ma come pensatore e storico lo superava senza bilanciare e meglio lo

avrebbe superato se avesse sentito intorno a sè quell'affettuoso e attento consenso che i grandi possono disdegnare, se non lo ottengono, ma che alla fine ringagliardisce anche i gagliardi ».

« Lo stile di Oriani era l' eloquenza ; il suo spirito era storico ». E la sua eloquenza era « riscaldata dalla passione, nutrita di fatti, sostenuta dalle idee, ricca di intuizioni e di scoperte — un' eloquenza che voleva persuadere l' intelletto insieme al cuore, e che trasportava, col balenio dei richiami e la velocità delle evocazioni, in cima ad uno di quei monti dai quali si scorge, chi abbia il respiro buono per arrivare in cima, tutti i regni della terra e le operazioni degli uomini ».

La grandezza dell'Oriani sta per il Papini nelle sue sintesi storiche — e nei ritratti meravigliosi di uomini che spesso le ravvivano — che lo innalzano sino al di sopra di Carlyle, di Michelet, di Giuseppe Ferrari, e la *Lotta politica* è il suo capolavoro. Come tutti gli ingegni grandi, fu poligonale: poeta e critico, raccontatore e filosofo, storico e saggista. « Come autore di saggi credo che pochi gli possano stare a pari. Le cento pagine su Machiavelli sono qualche centinaio di volte più vere, più profonde, più istruttive di tutti i volumi del Villari e del Tommasini ». « Negli articoli per giornale fu grandissimo ». « Accanto a lui Rastignac diventa uno spumante svanito, Scarfoglio un vulcanello da gabinetto, Bergeret un chiacchierino per l'ora del the ». « I romanzi di Oriani non sono opere perfette; ma se ripensiamo ai romanzieri che gli furono contempo-

ranei, non possiamo fare a meno di metterlo, anche qui, accanto a quelli che, secondo la fama, lo sovrastano tanto da non accorgersi della sua esistenza.... Quando si farà la storia del romanzo italiano nel secolo scorso e ci sarà la necessaria trasvalutazione dei valori, il capitolo su Alfredo Oriani sarà lungo. Egli vi sarà ricollocato al posto cui gli dà diritto la profondità dell' ingegno e la forza dell'arte e per trovare dei paralleli si dovrà ricorrere alla grande romanzistica dell'ottocento ».

Così l' autore di *Stroncature* risollevava alto su tutti gli italiani accanto ai più grandi del nostro ottocento questo, a cui qualcuno persisteva a negare originalità di pensiero e personalità artistica.

Un altro ancora gli rivendicherà la potenza dell' intelletto: il Gentile.

Quando il Laterza ristampò la *Rivolta ideale,* Giovanni Gentile ne scrisse nel *Resto del Carlino* (17 luglio 1918).

« Capitoli stupendi, egli dice, per nettezza di pensiero e stringatezza e rigore di ragionamento, in cui un' intuizione fondamentale, felicemente appresa, si enuclea in dimostrazioni e osservazioni evidenti, suggestive, perentorie. Ma, insieme con essi, capitoli, in cui il pensiero lavora e si affatica intorno ad una idea, che non riesce a fissarsi, a delinearsi, a vivere; quantunque anche quivi si senta il respiro poderoso di un artefice forte che non colpisce nel vuoto, ma martella con braccio impaziente un duro blocco ».

« L'Oriani cerca una fede; e quando è al termine

della ricerca, riflette, sospetta, anzi crede di non averla trovata. Ed è naturale, poichè egli possiede fin dal principio la fede che cerca, e perciò non può trovarla, ma soltanto spiegarla, dimostrarla, e quasi viverla nella stessa ricerca. Una fede robusta, che investe tutta la vita o almeno i problemi principali della vita moderna, scientifici e religiosi, sociali e politici e morali; e vi soffia dentro una anima virilmente consapevole dell' umana dignità e grandezza, e della tragedia in cui ogni grandezza si celebra e trionfa ». E le idee dell'Oriani non sono per il Gentile, come apparvero ad altri, astratto pensiero, « ma pensiero che è un'anima, una forte personalità, un carattere di alto rilievo, tutto muscoli e nervi, che non contempla la vita, ma vi è immerso, e vi si fa valere combattendo ». L'Oriani, senza essere un cristiano addetto ad una chiesa, e senza riuscire a padroneggiare in tutta l'universalità della sua logica l'idealismo moderno, « è uno scrittore squisitamente cristiano e uno dei più vigorosi pensatori idealisti, che ci siano stati in Italia ».

« Il pregio dell'Oriani non è nel programma o nell'astratto contenuto della sua tesi, bensì nella forza che le sue idee attingono dalla loro connessione in un pensiero dialetticamente vivo ed aperto con religiosa ispirazione agli interessi più profondi dello spirito umano: in un pensiero che è organica comprensione della vita, ma è anche vita, e quasi ala e impeto della vita ».

Perchè riferire altri giudizi? Tutto il male e il bene che si disse dell'Oriani dai critici oscillla tra

questi concetti e impressioni che siamo venuti riportando. Del suo teatro non parlò nessuno dalla epoca delle rappresentazioni, se se ne tolga il Donati, il quale vi accennò solamente in termini generici. Solo ultimamente Luigi Tonelli ne tentò la prova (« *Rassegna Nazionale* » Firenze, 1.° Ottobre 1920), e non si può dire che vi sia riuscito.

Il Tonelli ha letto solo i drammi pubblicati dal Laterza, e, per parlarne con coscienza, cerca di delimitare prima la personalità dello scrittore, « che non si riflette soltanto nelle opere drammatiche, ma le implica e le trascende », il teatro non essendo che una parte dell'opera discesa da quella personalità, « opèra infirmata profondamente nella sua stessa radice creativa ».

Il male interno, gravissimo, irrimediabile, che il Tonelli scopre, è questo: la solitudine spirituale e materiale dell'uomo che lo fa chiudere in se stesso, appartandolo dalla vita comune, tumultuosa ed ardente, onde si originò negli scritti letterari il dissidio tra il temperamento romantico dell'autore e l'esigenza realistica del suo tempo, negli scritti storici la contraddizione tra la affermazione della storia come creazione dello spirito e la confessione ultima di agnosticismo, cosicchè tutta l'opera, di arte e di pensiero, è essenzialmente *disorganizzata*.

Il Tonelli avrebbe voluto nell'Oriani « l'accettazione umile e paziente della realtà, con tutto ciò che è in essa di bene e di male », scambiando così la pratica con l'arte, e, quel che è peggio, mostrando di non aver nulla inteso dell'opera dell'Oriani, che

è, come direbbe il Gentile, una restaurazione ideale o idealistica della vita contro la brutalità degradante, che minaccia di affogarci.

La solitudine dell'Oriani fu tutta ed essenzialmente spirituale ed immensamente diversa da quella che gli foggia ora il Tonelli, e noi benediciamo a questa solitudine, in cui crebbe la sua grandezza, e ringraziamo tutti gli dei, che sia mancata, nel senso che vuole il Tonelli, l'accettazione umile e paziente della realtà.

Non romanziere, non uomo di pensiero da piacere al Tonelli, l'Oriani dunque, da uomo solitario, non poteva nemmeno essere un drammaturgo: avendo negata la vita ed essendosene appartato, non avrebbe potuto riprodurla sul teatro. Ibsen, delucida il critico, è solo in apparenza un cerebrale e un simbolista, perchè nelle sue opere maggiori è un osservatore attento, acuto, profondo della vita, e se nella maturità della sua arte fu solitario, prima era stato tra gli uomini e aveva fatto di tutto: il farmacista, il viaggiatore, l' imprenditore, il direttore di teatro. E con questo raffronto, pare spiegata la gloria di Ibsen e l' insufficienza di Oriani!

Al cui teatro, oltre che le qualità artistiche di primo ordine, mancarono anche le abilità della tecnica; solo nell'*Invincibile* c' è qualche buon colpo di scena, mentre nel resto ci sono ingenuità da principiante e inesperienze grossolane.

Di fronte a simili giudizi, vien voglia di ripigliare il capitolo sul teatro e di rifarlo, dicendo che tutto è bello, tutto è grande, tutto è perfetto!

Ora viene questo mio libro. Quanti dei difetti e dei pregi delle altre critiche vi si ritrovano ancora? Non so: ma di una cosa, almeno, son certo: che esso è opera d'amore, e non nel senso di cieca idolatria e di incondizionata accettazione, ma in quello più umano e più intiero di simpatia verso la tragedia della vita e del pensiero di uno veramente grande di nostra gente, del quale si possono svelare tutti gli errori e tutte le manchevolezze, senza che se ne diminuisca la gloria, la quale invece resta così sgombrata da quella fitta nebbia, che l'offuscava fino al punto da nasconderla alla vista dei più.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DELL' ORIANI.

ROMANZI.

Memorie inutili — Milano, Sonzogno, 1876; 2 voll. (pp. 336, 368).

Al di là — Milano, Galli, 1877. II ed. ibid., 1888 (pp. 525). III ed. ibid., 1894.

No — Milano, Faverio, 1881. II ed. ibid., Galli, 1883. III ed. ibid., Galli e Omodei Zorini, 1890. IV ed. ibid., 1894. V ed. Bari, Laterza, 1912. VI ed. ibid., 1920 (pp. 331).

Il nemico — Milano, Galli, 1894. II ed. ibid. Baldini e Castoldi, 1898. III ed. Bari, Laterza, 1918. IV ed. ibid., 1919 (pp. 187, 196).

Gelosia. — Milano, Omodei Zorini, 1894. II ed. ibid., Baldini e Castoldi, 1898. III ed. Bari, Laterza, 1912. IV ed. ibid., 1918 (pp. 187); ora in ristampa.

La disfatta — Milano, Treves, 1896. II ed. ibid. 1898. III ed. Bari, Laterza, 1912. IV ed. ibid., 1918 (pp. 320); ora in ristampa.

Vortice — Milano, Battistelli, 1899. II ed. Bari, Laterza, 1912. III ed. ibid. 1918 (pp. 172); ora in ristampa.

Olocausto — Palermo, Sandron, 1902. II ed. Bari, Laterza, 1912. III ed. ibid. 1918 (pp. 190).

NOVELLE.

Gramigne (Sullo scoglio) — Milano, Galli, 1879. II ed. Bologna, Monti, 1879. III ed. Milano, Galli 1889, col titolo: *Sullo scoglio e altri racconti.* IV ed. Bari, Laterza, 1919 (pp. 257).

Quartetto — Milano, Galli, 1883. II ed. ibid. stesso anno. III ed. Bari, Laterza, 1919 (pp. 315).

Bicicletta — Bologna, Zanichelli, 1902. II ed. Bari, Laterza, 1918, (pp. 297); ora in ristampa.
Oro Incenso Mirra — Roma, Voghera, 1905. II ed. Bari, Laterza, 1919 (pp. 279).

STORIA, CRITICA, VARIA.

Matrimonio (il primo titolo era : *Matrimonio e Divorzio*). — Firenze, Barbèra, 1886. II ed. ibid. 1902. III ed. Bari, Laterza, 1919, (pp. 329).
Fino a Dogali — Milano, Galli, 1889. II ed. ibid. Baldini e Castoldi, 1900. III ed. Bologna, Gherardi, 1912. IV ed. Bari, Laterza, 1918 (pp. 295).
La lotta politica in Italia (Origini della lotta attuale). — Torino, Roux, 1892. II ed. solamente di copertina, Milano, Galli, 1895. III ed. Firenze, Libreria della Voce. 1912 (in tre voll.). IV ed. ibid. (pp. 384, 379, 383), 1917-1919. V ed. Firenze, Soc. An. Ed. « La Voce », 1921.
Ombre d'Occaso — Bologna, Beltrami, 1901. II ed. Bari, Laterza, 1915. III ed. ibid., 1918 (pp. 225).
La rivolta ideale — Napoli, Ricciardi, 1908. II ed. Bologna, Gherardi, 1912. III ed. Bari, Laterza, 1918 (pp. 354).

ARTICOLI.

Fuochi di bivacco — Edizione postuma, Bari, Laterza, 1915. II ed. ibid., 1918 (pp. 311); ora in ristampa.
Punte secche (2ª serie di *Fuochi di bivacco*) — edizione postuma, Bari, Laterza, 1921 (pp. 260).

VERSI.

Monotonie — Bologna, Zanichelli, 1878 (17 poesie). II ed. Bari, Laterza, 1921 (pp. 96, con l'aggiunta di 9 poesie).

TEATRO.

Teatro, Vol. I, edizione postuma, Bari, Laterza, 1920 (pp. 269) (Contiene : *La logica della vita, Ultimo atto, La figlia di Gianni, L'invincibile, Gli ultimi barbari*). (*Il marito che uccide*, monologo, è inserito in *Ombre d'Occaso*).

OPERE INEDITE.

Sì — romanzo, incompleto (ne restano circa 200 pagine).
Momo — commedia in tre atti.
L'abisso — dramma in quattro atti.
Dina — tragedia in quattro atti.
Sul limite — tragedia in quattro atti.
Incredulità — tragedia in un atto.
Articoli varî.

SCRITTI INTORNO ALL'ORIANI.

ALBERGHI N. — Alfredo Oriani. « Rivista bibliografica », agosto-novembre, 1909.

ALBERTAZZI A. — Alfredo Oriani. « Il Marzocco », Firenze, 24 ottobre, 1909.

Il Romanzo (in Storia dei generi letterari), Milano, Vallardi, s. d., pp. 319-321.

Il sentimento della natura in Oriani, *Alfredo Oriani, Numero unico nel X° anniversario della sua morte edito dalla Società an. editrice* « La Voce » — Roma, 18 ottobre 1919, pp. 8-9.

AMBROSINI L. — Alfredo Oriani e « La lotta politica in Italia ». « La Voce », Firenze: I, 7 aprile; II, 14 aprile; III, 21 aprile 1910.

Di Alfredo Oriani. « Patria », Bologna, 5-6 febbraio 1912.

Il ritorno di Oriani. « Il Secolo », Milano, 15 febbraio 1912.

Per la ristampa di tutto o quasi tutto l'Oriani. « La Voce », 22 febbraio 1912.

A proposito di Oriani. « La Voce », 7 marzo 1912.

Su Alfredo Oriani. « La Voce », 28 marzo 1912.

AMENDOLA G. — Ancora su Oriani. « La Voce », 22 febbraio 1912.

BALDASSERONI F. — La quarta edizione de « La lotta politica in Italia ». « Numero unico » citato, pp. 6-8.

BARBÈRA P. — Panzacchi e Oriani. « Il Giornale d'Italia », Roma, 4 novembre 1909.

BELLONCI G. — La rivolta ideale. « Il Giornale d'Italia », 6 settembre 1908.

È morto Alfredo Oriani, ibid., 19 ottobre 1909.
Alfredo Oriani, ibid., 20 ottobre 1909.
Per Alfredo Oriani, in « Congresso di filosofia », ibid., 28 ottobre 1909.
I critici di Alfredo Oriani. Alcune cose a posto. ibid., 9 novembre 1909.

BONDOIS V. — Alfredo Oriani. « Rassegna Nazionale », Firenze, 1° e 16 ottobre 1915, pp. 317-322, 450-473.

BORELLI G. — Punti nell'ombra. « Numero unico » citato, pp. 1-3.

BORGESE G. A. — Alfredo Oriani. « La vita e il libro », serie 1ª, Torino, Bocca, 1910, pp. 452-460.
Tra Oriani e Fogazzaro, ibid., serie III, Torino, Bocca, 1913, pp. 176-183.
Il ritorno di Oriani. « Studi di letterature moderne », Milano, Treves, 1915, pp. 63-71.

BRAUZZI U. — Alfredo Oriani. « La cultura contemporanea », 2 novembre 1909.

CARONCINI A. — La « Lotta politica » di Alfredo Oriani. « La Voce », 27 novembre 1913.

CECCHI E. — Nell'anniversario della morte di Alfredo Oriani. « Il Resto del Carlino », Bologna, 18 ottobre 1910.

CORTINI G. F. — In Memoria del Can. Luigi Poggi. Imola, 1906, pp. 6-7.

CROCE B. — Alfredo Oriani. « La letteratura della nuova Italia », Bari, Laterza, 1915, III, pp. 227-258.
(Aggiunte bibliografiche si trovano in « La Critica », Napoli-Bari, annate VII, pp. 27-28, IX, pp. 422-423, XII, p. 369).
Dalle memorie di un critico. « La Critica » annata XIV, pp. 74-65.
La storiografia in Italia dai cominciamenti del secolo decimonono ai giorni nostri. « La Critica », annata XVIII, pp. 213-214.

D'ANCONA A. — Per il genio di Cavour. « Il Giornale d'Italia », 3 novembre 1908.

DE AMICIS E. — in « Gazzetta dell'Emilia », Bologna, 1901, (citazione dell'Albertazzi nel « Romanzo »).

DE CINQUE F. — Alfredo Oriani. « La Ragione », Roma, 21 ottobre 1909.

De Frenzi G. (Federzoni Luigi). — Il fascino di Alfredo Oriani. « Il Ventesimo », Genova, 4 agosto 1907.
Alfredo Oriani nottambulo. « Il Giornale d'Italia », ottobre 1907.
Il solitario di Casola, ibid., 27 ottobre 1907.
Carducci e Oriani. Un aneddoto significativo, ibid., 11 novembre 1909.
Alfredo Oriani. « Rivista di Roma », Roma, 25 ottobre-10 novembre 1909.
Un Eroe. Alfredo Oriani (conferenza). Biblioteca della « Rivista di Roma », n° 1, Roma, 1910.

Donati G. — Faenza. « La Voce », 25 novembre 1909.

Donati L. — *La tragedia di Oriani.* Ferrara, Taddei, s. d. (1919). (In questo libro sono raccolti gran parte degli articoli che il D. venne pubblicando in giornali e in riviste dal 1902, e dei quali l'elenco completo si può trovare nel volume *Che roba!* edito nel 1921 dall'autore, fuori commercio, a Lugo di Romagna. In tale libro v'è anche inserita qualche lettera inedita dell'Oriani).

Floriano del Secolo — Un solitario. « Mattaccini », Napoli, 12 gennaio 1902.
Alfredo Oriani. « Il faro romagnolo », Ravenna, 1902, n° 1316.
Alfredo Oriani è morto. « Il Pungolo », Napoli, 19-20 ottobre 1909.
Carducci e Oriani. « Il Giornale d'Italia », 17 novembre 1909.

Frilli A. — Alfredo Oriani. « La Nazione », Firenze, 21 ottobre 1909.

Gallico E. — Alfredo Oriani. « La gioventù italiana », settembre-ottobre 1909.

Gargiulo A. — La buona storia. « La Cultura », Milano, 15 settembre 1908.

Gentile G. — Il giudizio di Oriani su G. B. Vico. « Numero unico » citato, pp. 5-6.
La rivolta ideale. « Il Resto del Carlino », 17 luglio 1918.

Giovannetti E. — La rivolta ideale. « Il Resto del Carlino », 14 settembre 1909.
L'uomo, ibid., 19 ottobre 1909.
I dispetti del venerdì, ibid., 12 novembre 1909.

Girardon M. — Alfredo Oriani storico. « La Voce », 21 marzo 1912.

Gli spiriti e le forme nell'arte di Alfredo Oriani. « La Voce », I 19 giugno, II 26 giugno 1913.

Giulio Benso L. — Il sentimento religioso nell' opera di Alfredo Oriani. « Bilychnis », Roma, I fasc. VII-VIII, pagine 26-39, II fascicolo XI-XII, pp. 242-268.

Grilli A. — Alfredo Oriani. Forlì, Stab. Tip. Romagnolo S. Lombardini, 1910 (1).

Lucini G. P. — Alfredo Oriani. « La Ragione », 27 ottobre 1909.

Lupinacci A. — Alfredo Oriani e il suo *Matrimonio*. « Corriere di Roma illustrato », Roma, 2 marzo 1886.

Magister — Alfredo Oriani. « Il Cittadino », Macerata, 23 ottobre 1909.

Mazzoni G. — *L'ottocento*, Milano, Vallardi, 1913, pp. 1265-1266.

Mazzotti G. — Alfredo Oriani (Ricordi personali). « La Rassegna Nazionale », Firenze, 1° dicembre 1909, pp. 427-432.

Miclen. — Artisti che scompaiono. Alfredo Oriani. « Il Nuovo Giornale », Firenze, 19 ottobre 1909.

Missiroli M. — Per Alfredo Oriani morto da stoico e da filosofo. « Il Giornale d' Italia », 21 ottobre 1909.

Orlandi A. — Oriani e Panzacchi. « Il Giornale d' Italia », 2 novembre 1909. De Amicis e Oriani, ibid. 25 novembre 1909.

Panzacchi E. — No. — Al Rezzo. *Soliloqui artistici*, Roma, Sommaruga, 1883, pp. 195-205.

Papini G. — Alfredo Oriani : *Testimonianze. Saggi non critici*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918, pp. 133-148.

Parodi T. La filosofia nella letteratura contemporanea. « La Voce », 19 dicembre 1912.

Prezzolini G. — Alfredo Oriani. « La Voce », 21 ottobre 1909.

La questione Oriani, ibid., 15 febbraio 1912.

Orianisti, ibid., 17 aprile 1913.

Rabizzani G. — Ristampe d'Oriani. « Il Marzocco », 29 settembre 1912.

Rastignac (Morello V.) — A Roma e altrove. La lotta politica. « La Tribuna », Roma, 4 marzo 1892.

Rizzi F. — Alfredo Oriani e Giosuè Carducci. « Il Corriere d' Italia », Roma, 1° novembre 1909.

---

(1) L'opuscolo del Grilli mi è stato di molto aiuto nella ricerca bibliografica.

SANI S. — « La rivolta ideale » di Alfredo Oriani. « L'avvenire d'Italia », 2 giugno 1908.
Alfredo Oriani è morto, ibid., 19 ottobre 1909.
Dopo la morte di Alfredo Oriani, ibid., 20 ottobre 1909.
(Scrisse *Fino a Dogali* nello stesso giornale il 12 febbraio 1912).

SCARDOVI P. — Alfredo Oriani in Faenza. « Il Fieramosca », 21 ottobre 1909.

SERRA R. — Juvenilia. « La Rassegna Contemporanea », Roma, 10 agosto 1913 (scrisse dell'Oriani anche in *Le Lettere*. Vedi vol. III delle Opere di R. S. Roma, La Voce, 1920).

SIBILIA S. — La morte di Alfredo Oriani. « Giovinezza », 1-15 novembre 1909.

SOLMI A. — La lotta politica in Italia. « Numero unico » citato, pp. 4-5.

SPAINI A. — Il ben tornato a Oriani. « La Voce », 27 novembre 1913.

TONELLI L. — Alfredo Oriani e il suo teatro. « Rassegna Nazionale », Roma-Firenze, 1° ottobre 1920, pp. 218-222.

VALORI A. — La morte di Alfredo Oriani. « Il Resto del Carlino », 19 ottobre 1909.
Aneddoti : « La testa di Bismarck », « L' oratore ». « Il Giornale d' Italia », 19 novembre 1919.

ZANZI E. — In morte di Alfredo Oriani. Antidemagogismo. « Il Momento », Torino, 22 ottobre 1909.

« L' adriatico »,
Venezia, 19 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*

« L'Avvenire d' Italia »,
21 ottobre 1909 : *I funerali di Alfredo Oriani.*

« Corriere del Polesine »,
Rovigo, 19 ottobre 1909 : *È morto Alfredo Oriani.*

« Corriere della Sera »,
Milano, 19 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*
18 novembre 1909 : in Rubrica : Riviste e giornali.

« Corriere di Romagna »,
Ravenna, 19 ottobre 1909: *La morte di Alfredo Oriani.*
20 » » *Alfredo Oriani* (F. D.).
5 dicembre » *In onore di Alfredo Oriani.*
10 » » *Per Alfredo Oriani.*

12 dicembre 1909: *La commemorazione di Alfredo Oriani.*
14 » » *La commemorazione di Alfredo Oriani al Casino Alighieri.*

« Il Diario »,
Imola, 23 ottobre 1909: *Alfredo Oriani.*

« I diritti della Scuola »,
3 maggio 1902: *Alfredo Oriani.*

« Il Fanfulla della Domenica »,
Roma, 24 ottobre 1909: *Alfredo Oriani* (A. G.).

« La Gazzetta dell'Emilia »,
Bologna, 19 ottobre 1909: *La morte di Alfredo Oriani.*
20 » » *Alfredo Oriani.*
21 » » *I funerali di Alfredo Oriani.*
22 » » *Cronaca triste. I funerali di Alfredo Oriani.*

« La Gazzetta del popolo »,
Torino, 19 ottobre 1909: *La morte del romanziere Alfredo Oriani.*

« La Gazzetta di Venezia »,
Venezia, 19-20 ottobre 1909: *La morte di Alfredo Oriani.*

« Il Giornale d' Italia »,
Roma, 19-20 novembre 1909: *Ricordando Alfredo Oriani. Un mese dopo.*
20 » » » *Per Alfredo Oriani.*
30 » » » *Commemorazione di Oriani all' Istituto Tambroni.*
12 dicembre 1909: *Alfredo Oriani commemorato da Giulio de Frenzi.*

« Il Giorno »,
Napoli, 19 ottobre 1909: *La morte di Alfredo Oriani.*

« La Grande Italia »,
24 ottobre 1909: *Alfredo Oriani.*

« L' Illustrazione Italiana »,
Milano, 24 ottobre 1909: *Alfredo Oriani* (A. C.).

« Don Marzio »,
Napoli, 19-20 ottobre 1909: *La morte di Alfredo Oriani.*

« Il Mattino »,
Napoli, 19-20 ottobre 1909: *La morte di Alfredo Oriani.*

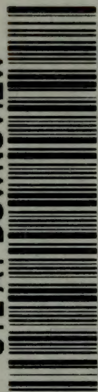
« Minerva »,
Roma, 24 ottobre 1909: *Alfredo Oriani.*

« Il Momento »,
Torino, 19 ottobre 1909 : *Gramaglie, Alfredo Oriani.*
« La Nazione »,
Firenze, 19 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*
« L'Ordine »,
Corriere delle Marche, 27-28 ottobre 1909 : *Alf. Oriani.*
« La Ragione »,
Roma, 19 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*
« Il Resto del Carlino »,
Bologna, 19 ottobre 1909 : *Il compianto dei giornali di Roma.*
» 20 » » *Dopo la scomparsa di Alfredo Oriani. I particolari della morte. Il lutto ad Imola.*
» 21 » » *I funerali di Alfredo Oriani*
» 12 dicembre » *Alfredo Oriani commemorato in Romagna. A Ravenna e a Faenza.*
« La Romagna socialista »,
Ravenna, 23 ottobre 1909 : *Alfredo Oriani.*
« Il Roma »,
Napoli, 19 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*
« Il Secolo »,
Milano, 19 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*
» 4 aprile 1910 : *Alfredo Oriani* (in onore di un grande sconosciuto. Commemorazione del prof. Napoleone Alberghi).
« La Stampa »,
Torino, 19 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*
« Il Teatro illustrato »,
15-31 ottobre 1909 : *La morte di Alfredo Oriani.*
« La Tribuna »,
Roma, 19 ottobre 1909 : *Alfredo Oriani.*
19 » » *La morte di Alfredo Oriani.*
20 » » *La morte di Alfredo Oriani.*

N. B. — Il raccoglitore sarà grato a chi vorrà comunicargli delle aggiunte alla presente bibliografia al suo indirizzo in Messina, Orto Botanico, isolato 201.

INDICE


LIBRARY
NOV
7
1979
UNIVERSITY
OF TORONTO


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 08 05 08 029 4